



Romansk Forum Nr. 19 - 2004

Rambæk, Ida: Translation strategies expressed in retrospective and concurrent verbal reports	7-19
Waahlberg, Helle: Une autre lecture? - Lire dans une langue étrangère	21-32
Hagemann, Kristin Føsker: Om talespråk og skriftspråk i 900-tallets Spania	33-42
Sletsjøe, Anne: Vale Abraão - Uma narrativa feminina, ou feminista?	43-55
Cabanillas Cárdenas, Carlos F.:	
El Cid en el Siglo de Oro a través de una comedia burlesca: Los Condes de Carrión	57-77

TRANSLATION STRATEGIES EXPRESSED IN RETROSPECTIVE AND CONCURRENT VERBAL REPORTS

Ida Rambæk

Introduction

What goes on in the translator's mind? What cognitive processes lie behind a successful translation decision? Since the early 1980s researchers have tried to answer these questions by applying different empirical methods developed by cognitive psychologists in the study of the translation process. Several hypotheses concerning the behaviour of experienced professional translators have been put forward, tested and confirmed or falsified, and many more need to be tested, such as the correlation between the quality of the translation and the translator's awareness of the communicative situation and of the relevant translation strategies applied.

In this article I want to compare the types of information provided from two methods of data collecting: *concurrent thinking aloud* and *retrospection*. In concurrent thinking aloud experiments the participants verbalise their thoughts while performing a given task, whereas in retrospection they give a verbal report after having completed the task. I want to test if the results drawn from experiments of different kinds point in the same direction and to discuss how the different nature of the two methods influences the character of the subjects' verbalisations. In order to do this, I have conducted retrospection experiments using informants with different degrees of experience in translating. The task given to the subjects in the experiment was to translate a French text into Norwegian, a text that had already been used in a concurrent thinking aloud experiment with Swedish subjects.

One hypothesis regarding the difference in behaviour of translators with different degree of experience (based on findings from earlier studies) was that the subjects with more experience in translation would be more aware of the recipients and the function of the target text, as well as of their own translation strategies, and that this awareness would show in the translation products as well as in the subjects' verbalisations. It is also believed that in retrospective verbal reports the translators will express the awareness of the function of the translation, of the recipients and of own strategies, in a more *global* way than in concurrent thinking aloud. Janet Fraser puts it this way:

[...] immediate retrospection produces a more structured and inferential account than think-aloud, which tends to focus more on individual difficulties as they arise, even when these are places within the broader context of an over-arching strategic approach to accomplishing the translation task (1996: 68).

She concludes that retrospection as opposed to concurrent thinking aloud gives greater insight if one wishes to study the translator's global strategies or the cross-cultural aspects of translation, which is exactly one of the aims of this article.

Background

Earlier experiments on the cognitive processes in translation between French and Norwegian have used concurrent thinking aloud in combination with keystroke logging (Rydning 2002, Trandem forthcoming). In experiments based on concurrent thinking aloud the participants are instructed to think aloud, i.e. to verbalise all the thoughts that occur while they perform a certain task, in this case to translate a given text. At the same time, the keystroke-logging programme *Translog* registers the activities on the keyboard: keystrokes, cursor movements, length of pauses, and the total time spent on the task. It thus provides quantitative data where the thinking aloud provides data of a qualitative character. The combination of these two methods has proved to give valuable information about the cognitive processes activated during translation.

The experiment this article is based on used keystroke logging in combination with *retrospective* verbal reporting. In retrospection, the participants are given a translation task, and instructed to work as they normally do as far as this is possible in the experiment. When the task is finished, the translator sees a replay of her/his Translog-file on the screen and is asked to recall all the thoughts that occurred during the translation process. The choice to use retrospective verbal reports, and not concurrent thinking aloud, was based on a wish to make the translation situation more ecologically valid. Experiments have shown that thinking aloud can have an influence on the translation process (Jakobsen 2003). Other studies have also shown that there is a concordance between the information provided from concurrent and retrospective thinking aloud (Trandem 2001). Furthermore, retrospective verbal reports and retrospective interviews have been used (with success) in the study of translation between other language pairs than French and Norwegian (Hansen 1999, Alves & Gonçalves 2003).

Data collection

The experiment described in this article was carried out in May 2004. Four subjects participated; all MA-students in French. Two of them were specialising in translation and had a one-year theoretical and practical course of translation from English into Norwegian behind them, while the other two had other specialisations. All four have Norwegian as their mother tongue.

The participants

	Age	Sex	Status
Emma	20-30	Female	MA-student in French, specialises in translation, 1 year of translation studies (English-Norwegian)
Katrine	20-30	Female	MA-student in French, specialises in translation, 1 year of translation studies (English-Norwegian)
Marius	20-30	Male	MA-student in French, not specialised in translation
Andreas	20-30	Male	MA-student in French, not specialised in translation

The task given to all the subjects was to translate a short French text into Norwegian. They were allowed to use all the dictionaries they needed. Monolingual and bilingual dictionaries, as well as a small encyclopaedia, were available in my office where the experiments took place, and the participants were also allowed to consult any of the books in the library two doors away, and of course the Internet or other electronic references. Since some of the participants asked me before the experiment whether it was important that the translations they produced were good, I explicitly asked them to do their best, and told them that I was interested in the products as well as in the process, in order to get the translations as good as possible. I wanted them to take the task seriously, and not think of it as “only an experiment” where the translation they produced was of no interest (this has been an unwanted result in some experiments e.g. Jääskeläinen 1999). Immediately after the completion of the task, the subjects were asked to recall and verbalise the thoughts that went through their mind during the translation process. The log file was replayed for them at various speeds to get to the moments in the process where there was some action on the keyboard and to skip the longest pauses where they were consulting dictionaries or the Internet. This session was audiotaped and later written down. Finally, the four translation products were evaluated and ranked by a translation theorist who did not know to whom the different translations belonged. The source text chosen for the experiment, *Guide de Paris mystérieux*, is a poetic description of Paris:

Guide de Paris mystérieux.

Paris est une ville mystérieuse. Rien n'est plus mystérieux que Paris. Il n'y a qu'à voir la Tour Eiffel promener ses gros yeux sur la ville pour sentir qu'il se passe des choses. Lesquelles ? On ne sait pas trop, mais c'est très inquiétant. La Seine est noire et roule une eau sale. La lune est pompeuse ou fugitive, au hasard des arrondissements. Elle étale sa lueur glacée sur l'Esplanade des Invalides ; ailleurs elle passe en 15 secondes tant le ciel est étroit. Elle éclaire d'un rayon oblique le tombeau des poètes, Baudelaire, Henri Heine, ceux d'Abélard et d'Héloïse, qui furent si malheureux et si intelligents (je tiens la chose de ma femme de ménage). Autant de fantômes, autant de mystères. Encore faut-il vouloir les voir. Wilde assurait qu'« un gentleman ne regarde jamais par la fenêtre ». Il habitait alors Quai Voltaire. Moins de préjugé aristocratique lui aurait permis de s'étonner. Il eût été surpris de voir les arrondissements se succéder en escargot, et la Seine couler d'est en ouest, ce qui la met à deux pas de l'Océan, et fait de Paris l'un des plus grands ports de mer. Caprices de la nature et hasards de l'histoire semblent s'être ainsi donné le mot pour faire éclore et conserver mystérieusement l'originalité de Paris.

This text has been used in concurrent thinking aloud experiments on subjects translating it into Swedish by Kerstin Jonasson (1995, 1996, 1998), and her analyses show that the differences between the experienced and the not so experienced translators, and also differences in age and in non linguistic competences, become very apparent in the translation of this text. The text represented a real challenge and put both experienced and novice translators to many tests. That is one of the reasons why I chose to use the same text in my experiment. The other reason was that using this text allowed me to compare the results from my own experiments with Jonasson's findings and also to compare the types of information provided by two different methods of data collecting. Jonasson has analysed different aspects of the translation, such as the translation of proper names and culture specific items, how subjects handled potential ambiguities in the source text, text awareness, how translators use visualisation as a strategy, and the use of dictionaries. Her main emphasis is on the difference in behaviour between students and professionals. Let me report on some of her findings:

- The professionals in the experiment showed more text-awareness than students (in her experiment: translator students in the beginning of their studies.)

- The professionals were more aware of the potential problems in the translation.
- The professionals used their world knowledge more actively in the process.
- Age and non-linguistic competence (acquired for instance by long stays in France) also played a role in the subjects' interpretation of potentially ambiguous statements in the source text.

These differences are reflected in the quality of the products produced during the experiment as well as in the think-aloud protocols.

One aspect I was interested in before starting this experiment was, as mentioned, the translators' awareness of the communicative situation of the translation, of the strategies adopted according to this situation, and how this awareness/lack of awareness would be reflected in the final products as well as in the verbal reports. Several studies (Jonasson 1996, Tirkkonen-Condit 1997, Englund Dimitrova 2003) have shown that one of the main differences found in verbalisations made by professionals and by non professionals is that the more experience the subject has with translation, the more explicitly s/he verbalises an awareness of the function of the target text and of the needs of the future reader, in other words, an awareness of the communicative situation of the translation. Since no professional translators participated in my experiment, and all the subjects were more or less the same age, my hypothesis was that the major behavioural differences would be found between the two students who specialise in translation (Emma and Katrine) and the students with other specialisations (Marius and Andreas). It was expected that the translator students would show a greater awareness of the recipients of the target text and of potential problems related to culture specific items in the source text than the non translator students, and that this awareness would be reflected in their translations as well as in the verbal reports.

The translation theorist who was asked to evaluate and rank the translations, ranked them as follows, from the most successful to the least successful: 1: Emma, 2: Katrine, 3: Andreas, 4: Marius. As we see, the translations made by the translator students were judged most successful, but the evaluator pointed out that except for the most successful (Emma) and the least successful (Marius), the differences of quality between the translations were not very significant, and that all four translations had succeeded in some aspects and failed in others. The criteria used by the evaluator was that the Norwegian text should be correct and idiomatic, proper names and culture specific items should

be adapted in accordance with the needs and knowledge of the Norwegian readers, and of course, the whole and correct meaning of the source text should be rendered in the translation. However, as the evaluator also pointed out, none of the students seemed to have understood the meaning of all the parts of the source text. The verbalisations made by the subjects, as well as the data from their Translog-files (notably the time spent on the task, see table), revealed much more significant differences between the two groups of students than did the actual products.

Total time spent on the task by each subject:

Translator students	Emma	01.28.07
	Katrine	01.23.57
Non translator students	Marius	00.45.43
	Andreas	00.42.58

Findings

Earlier findings regarding the different subjects' awareness of the communicative situation were supported by observations from my experiments. The retrospective verbal reports showed a remarkable difference as regards the two groups of subjects' awareness of own strategies, awareness of potential problems in the source text, as well as of the function of the target text. As expected, the translator students verbalised more explicitly concerns about the function of the target text and the needs of the future Norwegian readers than did the non-translator students. Although no instruction regarding the function of the target text was given before the experiment, the translator students both seemed to quickly have drawn the same conclusion; that the text was destined to Norwegian tourists wanting to visit Paris. Once they had verbalised their interpretation of the function of the target text, they repeatedly justified or explained their choices based on the concern for its recipients. In comparison, the non-translator students' verbalisations mostly concerned the interpretation of the meaning of the source text and finding the most suitable Norwegian correspondents, and also the concern to make a correct and idiomatic Norwegian text.

Now, let us look at some examples from the two translator students' verbal reports to show how similar their reasoning is when it comes to translating a culture specific item like *arrondissements*:

Emma

- 1) så, siden overskriften var, hadde noe med, altså, dette er vel skrevet for turister, for å få folk til å ha lyst til å besøke Paris, ehm, og det var litt viktig å tenke på, hvem man skriver til, da, når man oversetter noe, hvem det er som skal lese teksten...

So, since the title was, had something to do, so, this is written for tourists, I suppose, to make people want to visit Paris, uhm, and it was kind of important to consider, who you're writing for, when you translate something, who's going to read the text...

- 2) ... også var det det med *arrondissements*... om man skal bruke det franske ordet, eller om man skal si det på en annen måte... ehm... men siden dette her er en tekst for turister og de skal få følelsen av å være i Paris, så syns jeg det var greit å bruke det ...

... and then there was this word *arrondissements*... if you should use the French word, or if you should say it in a different way... uhm... but since this is a text for tourists and they are supposed to get the feeling of being in Paris, I thought it was ok to use it...

Katrine

- 3) og så kommer det med *arrondissements*, som er (jeg satte) *bydeler* først, men jeg fant ut at det er best å bruke *arrondissementer* fordi (...) turistguide, så da er man interessert i å vite noe... da er man interessert i det litt eksotiske, man trenger ikke å få det forklart så nøye... så jeg (beholdt) *arrondissementene* etterpå,

and then comes this word *arrondissements* which is (I wrote) *bydeler* (*parts of the city*) first, but I figured that it's best to use *the arrondissements* because (...) tourist guide, so then you're interested in knowing something... you're interested in the exotic, you don't need to get everything explained in detail... so I (kept) *the arrondissements* later

And when Katrine explains her (non) translation of *L'Esplanade des Invalides*, she refers to her earlier choice to keep *arrondissements*:

- 4) og *L'Esplanade des Invalides*, det er i den samme grunnen at jeg beholdt det på fransk, som at jeg beholdt *arrondissementene*

and *L'Esplanade des Invalides*, it's for the same reason that I kept it in French, that I kept *arrondissementene* (*the arrondissements*)

If we compare these statements with examples given by Jonasson from her corpus of concurrent thinking aloud, we see that the reasoning in the retrospective reports tends to be of a more "global" character. This is how one of

the professionals in the Swedish experiment decided to keep *Esplanade des Invalides* in his translation:

- 5) Ja åter den här behåller vi l'Esplanade des Invalides / eller ska vi översätta det på något sätt? Nej det kan vi inte göra / ... man kan ju aldrig tänka sig att en / svensk läsare / boende i Stockholm eller i någon annan stad som kanske vart en enda gång i Paris kan få samma intryck av den här texten på svenska som en infödd parisare kan få av den här texten som då handlar om hans hemstad Paris // l'Esplanade des Invalides är ju oerhört hemvant för en parisisk läsare men hur man än säger det på svenska så blir det ju lite främmande / översättning kan inte bli lika man kan ju inte gärna kalla det för / för / för ja vad skulle man kalla det för finns det någon motsvarighet i Stockholm? Ingenting alls egentligen / inte är det Karlavägen och inte är det Karlbergsvägen och inte är det Norr Mälärstrand det finns ingen motsvarighet i Stockholm /.../ över 'Esplanade des Invalides'

Oui encore cette garderons-nous *l'Esplanade des Invalides* / ou allons nous le traduire de quelque manière? Non on ne peut pas / ... on ne peut jamais s'imaginer qu'un / lecteur suédois / qui habite à Stockholm ou dans une autre ville et qui a peut-être été une seule fois à Paris puisse avoir la même impression de ce texte en suédois qu'un Parisien d'origine peut en avoir qui traite de sa ville natale Paris // *L'Esplanade des Invalides* est en effet très familier à un lecteur parisien mais de quelque façon qu'on le dise en suédois ça devient un peu étranger / la traduction ne peut pas être pareille on ne peut quand même pas l'appeler / l'appeler oui comment l'appellerait-on y a-t-il quelque chose d'équivalent à Stockholm? rien du tout effectivement / ce n'est pas Karlavägen et ce n'est pas Karlbergsvägen et ce n'est pas Norr Mälärstrand il n'y a pas d'équivalent à Stockholm / ... sur 'Esplanade des Invalides' (from Jonasson 1996).

What this example shows us is that we sometimes get a more detailed picture of the decision making process using concurrent thinking aloud than we do using retrospection.

The Translog data

When the retrospective verbal report is given, the translation task is already completed, and the subject will immediately recall the thought that lead to her/his final solution when one of the earlier, rejected solutions appears in the

Translog replay. However, some of the mental processes that can lead the subjects to their final solution, such as visualisation or repeating the word/sentence out loud in the target language seem not to be rendered, or at least seem to be rendered to a lesser extent, in a retrospective verbal report. One of the advantages of having recourse to the Translog file is that we can observe at what point in the process the different solutions were written down, and this gives us valuable information on the processes, that is not reported in the retrospection. Let us have a closer look at one of the translator students' process. As shown in the second table below, Katrine is the subject who most markedly adapts proper names and culture specific items in the text to the needs and the knowledge of the future readers:

The participants' translations of some of the culture specific items/ proper names in the source text

	Arrondissements	L'Esplanade des Invalides
Emma	arrondissementene	Invalideplassen
Katrine	arrondissementene	L'Esplanade des Invalides
Marius	arrondissement/arrondissementene	sentence omitted
Andreas	bydel/bydelene	Invalide-plassen

	Baudelaire	Henri Heine	Abélard et Héloïse	Wilde	Quai Voltaire
Emma	Baudelaire	Henri Heine	Abélard og Héloïse	Wilde	Quai Voltaire
Katrine	Charles Baudelaire	Heinrich Heine	det berømte kjærlighets-paret Abélard og Héloïse	Oscar Wilde	Quai Voltaire, i hjertet av Paris
Marius	Baudelaire	Henri Heine	Abélard og Héloïse	Wilde	Quai Voltaire
Andreas	Baudelaire	Heinrich Heine	Abélard og Héloïse	Wilde	Quai Voltaire

Katrine's strategy to adapt or explain proper names in her translation is repeated several times in her verbal report. On the other hand her choice to *keep* some of the exotic elements of the source text in her translation is also based on a reflection upon who the recipients are. She keeps the exotic word *arrondissements* (in its Norwegian form, *arrondissementene*) because she thinks that a tourist who is going to Paris is interested in the exotic (see example 3).

When Katrine explains why she decided not to translate *L'Esplanade des Invalides*, she says that it is for the same reason that she decided to keep

arrondissementene and not translate it with *bydeler* (parts of the city). However, the Translog file shows that *L'Esplanade des Invalides* was the first solution she wrote down (after a long pause) for that sentence, while *bydeler* was changed to *arrondissementer* in one of her revision phases (25 minutes later in the process). In the same revision phase she adds *i hjertet av Paris* (in the heart of Paris) to explain *Quai Voltaire* and *det berømte kjærlighetsparet* (the famous loving couple) to explain *Abélard og Héloïse*. The names *Heinrich* [Heine] and *Charles* [Baudelaire] appear in the following revision phase, but must be seen as part of the same global strategy as the other additions, which consists in explaining unfamiliar cultural references to the Norwegian readers. *Oscar Wilde* came as the first solution, but after a pause of 40 seconds. In a later revision phase, when she adds the names *Heinrich* and *Charles*, she also changes *gravsteinene* (the gravestones) *til det berømte kjærlighetsparet Abélard og Héloïse* into *graven* (the grave), but she changes it one more time into *gravene* (the graves) in her final revision. Here she was actually correcting the source text, because, as she says in the verbal report, she has visited the graves in Paris and thinks to remember that Abélard and Héloïse share the same grave. She does not give any reason for why she finally chose to put it back in plural. If one wants to speculate about it, it might be that she did it out of respect for the source text, which refers to their grave as *ceux*. In this case, an additional interview after the retrospective session might have been useful and would have permitted the researcher to ask the subject why she did this particular change.

From Katrine's Translog data it seems like a global strategy of adapting proper names to the norms of the target culture and the needs of the future recipients has been applied in the revision phase. It might be interesting to investigate whether this represents a common behaviour for instance among professionals, and whether it leads to high quality products. Since none of the other subjects in this experiment made adaptations to the same extent as Katrine, more material will be needed to test this hypothesis.

The only other adaptations of proper names according to the norms of the target culture, were made by Emma and Andreas, who rendered *Esplanade des Invalides* by *Invalideplassen*, and Andreas, who also rendered *Henri Heine* with *Heinrich Heine*. While the French have a strong tradition of adapting foreign proper names and to give them a French form, like *Henri* for German *Heinrich*, the usual way of referring to the German poet Heinrich Heine in Norwegian is by his original name. If we compare Katrine's process with the data from Andreas' Translog file, it seems like his rendering of *Henri Heine* with *Heinrich Heine* was more unconscious or automatic, and not a result of a (conscious) reflection upon the different norms of the source language and the target

language in this respect. He did not write down any other solution, no pause was registered before he wrote down his solution, and he did not comment on this decision in the retrospective session. He also renders *arrondissements* with *bydel(er)*, without commenting on this choice in the retrospective report. None of his comments are about the recipients' world knowledge. One might hypothesise whether a concurrent thinking aloud would have provided a comment on the choice to adapt Heine's name to the Norwegian norms. Andreas' motivation to render *L'Esplanade des Invalides* with *Invalide-plassen* was that he thought *esplanaden* (his first solution, which he changed after having consulted a dictionary) sounded strange in Norwegian. This is his comment in the verbal report:

- 6) Ja, altså *Invalide-espl.* jeg vet.. jeg visste ikke hva *esplanade* betydde, jeg, så det måtte jeg faktisk slå opp... og det betydde *plass* da... greit nok... så der begynte jeg å lure litt, da, for jeg syns på en måte at *esplanade* (norsk uttale) ble litt sånn vel ... eh direkte oversettelse

Yes, so, *Invalide-esp.* I don't.. I didn't know what *esplanade* meant, so I actually had to look it up... and it meant *square*... ok... so there I started to wonder, because I thought that in a way *esplanade* (Norwegian pronunciation) was a too... uhm direct translation...

If we have a look at Emma's Translog file, she also renders *L'Esplanade des Invalides*, after a long pause, with *Invalideplassen*. This is her first and only solution. In the retrospective report she is about to say something, but never finishes her thought, or is maybe not able to recall or verbalise it before something else captures her attention:

- 7) ... ja, og så var det vel dette med eh... *l'Esplanade des Invalides*...
... yes, and then there was this uh... *l'Esplanade des Invalides*...

Emma's Translog file shows that there is a pause of almost two minutes before she writes down *Invalideplassen*. One could only speculate about what she was thinking during the pause, but it is obvious that something goes on in her head. This lack of verbalisation may be taken as an indication that in some respects retrospective verbalisations are less complete than concurrent think-aloud.

Conclusion

The verbalisations and the translation products made by the two translator students in this experiment show that they were more conscious of the recipients of the target text and of their own strategies to adapt the text to these recipients than were the non translator students. This is in accordance with Jonasson's findings (1995, 1996, 1998) who used the same source text in experiments with concurrent thinking aloud. In this article¹ I have also compared the *type* of data elicited by the two different methods. Although the results from the two experiments point in the same direction, the nature of the verbalisations in retrospection is different from in concurrent thinking aloud.

From my experiment it seems like the reasoning in retrospective verbal reports tends to be shorter than in concurrent thinking aloud (if we compare with examples from Jonasson's corpus e.g 5) in this article). Another difference observed is that in retrospection the subjects seem to verbalise thoughts of a more global character than in concurrent thinking aloud. If one overall concern was decisive for several choices made during the process, this concern is likely be expressed in a more general way than would have been the case in concurrent thinking aloud. Several factors could explain these differences. When the translation is replayed on the screen the subjects will automatically recall the thoughts that lead them to their final decision although this thought might have occurred in a later phase of the process. In some cases the Translog files will reveal at what point in the process the subjects found a final solution to a problem. The subjects also seem to avoid repeating themselves in the retrospective verbal reports. Examples of "I already explained this..." are found in their verbalisations. The fact that the researcher was present during the retrospection may also be presumed to have an effect on the verbalising.

All in all, the method has proved useful for the purpose of the study, and will be used in future experiments to account for the correlation between quality of the translation products and the translator's awareness of global strategies, norms, and of the function of the text. In these experiments the direct observation of the process can and should be taken further, for instance by filming the subjects while they perform the given task (in order to observe when they use dictionaries, what dictionaries they use, when they move their head or their body away from the computer), or by using a screen recorder that registers everything that goes on on the computer screen, use of Internet, electronic dictionaries etc. The researcher's presence during the retrospection might also be reconsidered in future experiments.

¹ I thank Antin F. Rydning for having read and commented my article.

References

- Alves, F. & Gonçalves, J.L.V.R. 2003: A relevance theory approach to the investigation of inferential processes in translation. Alves, F. (ed.): *Triangulating translation, Perspectives in process-oriented research*. Amsterdam: John Benjamins.
- Englund Dimitrova, B. 2003: Think-Aloud-Protocols - a New Potential in the Study of Translation Norms? Paper read at Norm symposium in Uppsala february 2003, forthcoming.
- Fraser, J. 1996: The Translator Investigated. Learning from Translation Process Analysis. *The Translator*, 2:1. 65-79.
- Hansen, G. 1999: Das kritische Bewusstsein beim Übersetzen, Eine Analyse des Übersetzungsprozesses mit Hilfe von Translog und Retrospektion. *Probing the process in translation: methods and results*. Copenhagen: Copenhagen Studies in Language.
- Jääskeläinen, R. 1999: *Tapping the process: An explorative Study of cognitive and Affective factors Involved in Translating*. Joensuu: University of Joensuu.
- Jakobsen, A.L. 2003: Effects of Think Aloud on Translation Speed, Revision and Segmentation. Alves, F. (ed.): *Triangulating translation, Perspectives in process-oriented research*. Amsterdam: John Benjamins.
- Jonasson, K. 1995: Förståelse och översättning av ett flertydig textavsnitt in *Språkförståelse. Rapport från ASLA's höstsymposium*. Lund.
- Jonasson, K. 1996: Le traitement des noms propres et des termes culturels dans la traduction. *Actes du XIIIe Congrès des Romanistes Scandinaves*. Jyväskylä: Publications de l'Institut des Langues Romanes et Classiques, Université de Jyväskylä.
- Jonasson, K. 1998: Degree of Text Awareness in Professional vs. Non Professional Translators. *Translators' Strategies and Creativity*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Rydning, A. F. 2002: Pénétrer la boîte noire du traducteur. *Linguistica Antverpiensia*, 1/2002, 273-285 , Amsterdam.
- Tirkkonen-Condit, S. 1997: Who Verbalises What: A Linguistic Analysis of TAP Texts. *Target* 9:1. Amsterdam: John Benjamins.
- Trandem, B. 2001: Å skrive det sagte. Dørum, H.; Nilsson, K.; Schult Ulriksen, S. (ed.): *Romansk Forum*. Oslo: KRI, UiO.
- Trandem, B. forthcoming: *Disours sur le vif*, Ph.d. dissertation. Oslo: Universitetet i Oslo.

UNE AUTRE LECTURE ? – LIRE DANS UNE LANGUE ETRANGERE

Helle Waahlberg

Universitetet i Oslo

Le présent article est une version remaniée d'une communication proposée lors de *Faglig-pedagogisk dag*. Comme son titre l'indique, il s'agira de réfléchir sur une question qui concerne, à part égale, les enseignants du secondaire et une Norvégienne travaillant sur la littérature française. Rares sont toutefois les tentatives d'envisager ce problème dans la double perspective « littéraire » et « pédagogique ». Le lycée semble réserver la lecture littéraire à proprement parler aux cours de norvégien. La recherche en littérature, elle, a pour but de faire avancer sa propre réflexion et non d'analyser celle des novices. Il nous faudra alors naviguer, de façon assez expérimentale, entre théorie littéraire, sémiotique, philosophie du langage et sciences de l'éducation. J'entends mener la réflexion en trois temps : d'abord une toile de fond théorique où placer les éléments d'analyse, plus empiriques, par la suite, dans un deuxième temps j'interrogerai la spécificité de la lecture dans une langue étrangère, notamment dans le cas de novices, pour aboutir à une réflexion sur le rapport entre ce genre de lecture et l'interprétation dans une perspective plus générale.

Toile de fond

Intuitivement, on conçoit l'apprentissage d'une langue et la lecture littéraire comme deux pratiques complètement opposées, sinon dissociées l'une de l'autre. La première serait limitée par un manque de compétences, une incompréhension – que l'apprentissage par l'enseignement, bien entendu, a pour but de faire disparaître. Faute de connaissances du code de la langue, l'apprenant ne pourra pas accéder à l'aspect littéraire d'un texte. Idée intuitive, mais c'est aussi celle que l'on trouve exprimée de façon quasi-unanime, dans la bibliographie sur la question. En commençant cette réflexion j'ai fait un tour rapide dans ce domaine qui, a priori, n'est pas le mien. Les ouvrages traitant explicitement de la littérature en cours de langue proposent des activités à réaliser en classe accompagnées d'une conceptualisation restreinte. La plupart du temps ces activités sont proposées avec la réserve suivante: « Les structures linguistiques sont, bien sûr, le passage obligé pour atteindre d'autres niveaux et il serait vain de demander aux élèves d'apprécier des œuvres littéraires pour lesquels ils ne sont pas prêts

d'un point de vue linguistique. »¹ La conception majoritaire², donc, semble être que la lecture, au sens fort du terme, des textes littéraires serait strictement réservée aux locuteurs experts, à savoir ceux qui maîtrisent parfaitement le maniement de la langue du texte. Pour les locuteurs novices, il ne s'agirait pas d'une « autre lecture » mais d' « aucune lecture », pas d'une « lecture autre », mais d'une impossibilité de lire dans le sens d'interpréter.

Cette affirmation implique au moins deux choses : premièrement que la situation d'apprentissage d'une langue étrangère serait hermétique à tout autre bagage chez le sujet et deuxièmement que la littérature ne se distinguerait pas d'autres manifestations langagières. Je ne m'attarderai pas sur ce premier constat d'ordre psycholinguistique. Imaginons simplement quelle est sa portée : l'information relative à la langue étrangère n'entrerait jamais en contact avec l'information acquise en norvégien. Toute expérience nous permet de douter de cette idée : comment apprendre une langue sans se référer au fonctionnement de celles que l'on connaît déjà ? La deuxième idée interroge la spécificité même du *littéraire*. C'est une question tellement fondamentale que nous ne prétendons pas y répondre dans le cadre du présent article. Regardons tout de même une tentative de réponse, assez amusante, voire caricaturale dans sa simplicité, mais claire et utile en ce qui nous concerne. C'est Roland Barthes³ qui dit que : « Le langage est une législation, la langue en est le code. » Le système de la langue se définit par ce qu'elle *oblige à dire*, plus que par ce qu'elle permet de dire. En français, comme en norvégien d'ailleurs, on se pose d'abord en sujet avant d'énoncer l'action ; « *conséquence* et *consécution* » de ce que l'on est. Les langues qui proposent d'autres structures de phrase, par exemple l'absence de sujet, ou des *je* multiples, imposent une autre manière d'être dans le langage, un autre découpage du réel, bref une autre organisation du soi et de l'autre. Barthes donne aussi l'exemple du *tu* et *vous*, le *je* est obligé de définir sa relation avec l'autre en recourant soit au *tu*, soit au *vous*, « le suspens affectif ou social m'est refusé ». Ce qui caractérise généralement la langue est alors que : « Parler, [...] ce

¹ « The linguistic structures are, of course, the gateway or barrier to other levels, and it is fruitless to expect pupils to appreciate literary works for which they are not linguistically ready. » Littlewood, W.T.: « Literature in the School Foreign-Language Course » in Brumfit, C. et R. Carter: *Literature and Language Teaching*. Oxford : Oxford University Press. 1987, p. 181, *ma traduction*.

² A ce que j'ai pu voir, il existe une seule exception notable, à savoir les travaux d'Albert et Souchon résumés dans le livre *Les textes littéraires en classes de langue* suggérant diverses approches pour aborder la littérature dans le cadre de l'enseignement de français aux étrangers en France en recourant à des notions, plus ou moins aléatoires, de la théorie littéraire.

³ Barthes, R.: *Leçon*. (*Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*). Paris : Seuil. 1978.

n'est pas communiquer, comme on le répète, c'est assujettir : toute la langue est une rection généralisée. [...] [L]a langue, comme performance de tout langage [...] est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est obliger à dire. »

Rien n'est plus facile que d'argumenter contre cette conception de la langue et du langage. À titre d'exemple, revenons sur le choix du pronom *vous-tu*. Tout locuteur, un Norvégien a fortiori, est en permanence confronté à des situations où il ignore s'il convient de tutoyer ou de vouvoyer. Et pour contourner le problème, il s'efforcera de s'exprimer sans avoir recours au pronom personnel jusqu'à ce que l'autre fasse le choix à sa place. Ainsi, nous transgressons le « fascisme » de la langue en tant que système par des stratégies subjectives, et subjectivantes, de contournement. Tout cela à condition, bien sûr, de dominer le code de la langue. Car, s'il est facile de réfuter ces propos absolutistes en ce qui concerne les langues que nous maîtrisons effectivement, la situation d'apprentissage d'une nouvelle langue change, me semble-t-il, complètement la donne. Les lycéens ou collégiens apprenant le français, eux, entretiennent précisément ce rapport « fasciste » avec la langue. Le rapport à l'âge n'est pas attributif, comme en norvégien, mais possessif, ils croyaient *être* 16 ans, mais désormais ils les *ont*, et ils n'y peuvent rien, des siècles de pratique d'une langue a décidé à leur place, comme elle a décidé qu'on dit « il a pris » et non « il a pris ».

Ces réflexions, si elles représentent un détour nécessaire, ne semblent pas nous donner une idée de la spécificité de la langue littéraire. C'est précisément l'expérience créatrice de la langue littéraire qui, selon Barthes, est le seul moyen d'échapper au fascisme qui lui est inhérent.

[A] nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salubre, cette esquivance, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, j'appelle pour ma part : *littérature*.

Les forces de liberté qui sont dans la littérature dépendent du travail de déplacement qui y est exercée sur la langue. La littérature se distingue donc d'autres pratiques de la langue en ce sens qu'elle représente un dépassement de son pouvoir absolu. Pour échapper au fascisme du code, elle est *nécessaire* et ceci d'autant plus pour les sujets les plus assujettis, c'est-à-dire les sujets qui nous intéressent ici.

Nous avons constaté plus haut comment différentes langues imposent différentes structurations au monde, différents découpages de la réalité. Le sujet qui

connaît différents codes, ce qui est également le cas des sujets dont il est question ici, vu que le français est leur troisième ou quatrième langue, serait déjà sensible à ses multiples manières de dire, et donc d'être, bref, particulièrement sensible à l'usage de la langue et du langage propre à la littérature. Tout sauf des lecteurs indignes, en somme. Voilà en tout cas mon hypothèse de travail.

Scène d'une lecture scolaire

De cette réflexion théorique, nous allons passer à un exemple concret de « lecture scolaire ». Il convient de préciser qu'il s'agit d'une expérience vécue lors d'un remplacement effectué dans le secondaire au printemps 2003. Entrons donc dans une classe de seconde, niveau où les manuels sont réticents en textes littéraires, parfaitement dans l'esprit de « on ne peut demander aux élèves d'apprécier des textes pour lesquels ils ne sont pas prêts au niveau linguistique ». Dans le cadre d'une thématique générale, « les relations entre la France et la Norvège », on se permet tout de même de lire deux poèmes de Baudelaire illustrés par Munch.⁴ Soit l'exemple de *Une Charogne*. Evidemment, au niveau linguistique ce poème dépasse largement ce que l'on peut demander aux élèves de première année de lycée ; abondance de passé simple, vocabulaire insolite, syntaxe complexe et contenu compliqué aussi. Mais retournons dans la salle de classe : la professeur fait comme si ces contraintes n'existaient pas. Elle demande aux élèves de lire le poème, seul ou en binôme, et de construire un sens à partir des mots qu'ils connaissent déjà. Mais voici :

Une Charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux
Les jambes en l'air comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

⁴ V. « Munch og Baudelaire ». *Årbok 1952-1959*. Oslo: Oslo Kommunes Kunstsamlinger, 1960, pp. 13-17. Sur commande des *Cent Bibliophiles* Munch entama un travail d'illustration des *Fleurs du mal* en 1896, travail qui fut vite abandonné suite à la mort du président de l'association. Néanmoins, le Musée Munch a pu identifier les dessins illustrant *Une Charogne* et *Le Mort joyeux*.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noir bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflué d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un œil fâché,
Espionnant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !
Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!

En vertu des idées reçues, on s'attendrait encore à « aucune lecture », à une incompréhension totale. Et pourtant, les apprenants ont bien proposé un sens qui

pourrait se résumer à « un homme aime une femme (*mon âme, lit, superbe, femme, amour...*), mais la femme est un cadavre (*squelette, infection*) ». Pas de précision impressionnante au niveau linguistique, certes, mais toujours est-il qu'ils ont saisi l'essentiel du sens, un sens qui ne se devine pas forcément à vue d'œil, et encore moins à 16 ans : l'érotisme de la mort, et l'aspect mortuaire de l'érotisme. Il est aussi intéressant de remarquer qu'à la suite de la relecture du poème dans sa nouvelle traduction en néo-norvégien, *Eit Åtsel*, les élèves se disaient submergés par la pourriture et la décomposition. Il y a donc bien eu une lecture différente d'une langue à l'autre, mais pas dans le sens où on aurait tendance à l'attendre.

Voilà une « scène de la lecture scolaire ». Nous n'avons pas parlé de cette expérience pour l'ériger en méthode ni pour proposer un « cours en kit » pour les enseignants du secondaire. Ce qui nous intéresse ici, c'est les enjeux littéraires de la question. Jusqu'ici, nous avons employé le terme ambigu de « lecture » indifféremment pour parler de ce que nous avons considéré comme deux activités distinctes. Regardons un extrait de la définition que propose un dictionnaire usuel⁵ :

1. Action matérielle de lire, de déchiffrer (ce qui est écrit). *Lecture d'un texte difficile dans une langue étrangère.* [...] 2. Action de lire, de prendre connaissance du contenu (d'un écrit). *La lecture d'un livre, d'un roman.* [...] 3. Interprétation (d'un texte) selon un ou plusieurs parmi les codes qu'il implique => herméneutique. *Niveaux, grille de lecture. Lecture plurielle. Lecture psychanalytique de la Comtesse de Ségur. Faire, proposer une lecture marxiste de Balzac.* [...]

Schématiquement, on peut dire que le dictionnaire, notamment par les exemples proposés, distingue trois niveaux de lecture différents. Le premier est celui du lecteur novice, que ce soit dans sa langue maternelle (l'enfant qui est en train d'apprendre à lire) ou dans une langue étrangère (l'apprenant qui peine à lire «un texte difficile»). Au deuxième niveau se situe l'activité quotidienne de tout un chacun, la lecture que nous faisons sans en questionner le processus, la lecture du journal du matin dont le but est de se mettre au courant des dernières informations, la lecture distrayante d'un roman au lit ou encore la lecture d'une circulaire professionnelle ou d'un mode d'emploi, situations où prévaut très largement le contenu sur le processus. Le troisième sens proposé correspond davantage à une pratique de recherche (et, à moindre degré, scolaire dans l'enseignement de la langue maternelle). Ainsi, la lecture d'un apprenant est d'abord de l'ordre du premier sens, c'est-à-dire du déchiffrage. Le deuxième sens correspond au but final de tout apprentissage d'une langue étrangère. La question

⁵ *Le Petit Robert*. Paris : Dictionnaires le Robert. 1996.

que nous nous posons est de savoir si le troisième sens, que nous venons d'associer à une pratique assez avancée, rejoint également la pratique propre aux apprenants. On peut déjà constater que, même à ce niveau de définition lexicale, les sens 1 et 3 se rejoignent dans la mesure où les deux, contrairement à la définition 2, mettent en avant l'aspect *interprétatif* de la lecture. La lecture d'*Une Charogne* que nous venons de voir relève moins de la première compréhension que de la troisième.

Dans un article intitulé « Lecture de Balzac », qui, à priori, ne parle pas principalement de la lecture dans une langue étrangère, Adorno évoque les problèmes rencontrés par les lecteurs germanophones qui s'attaquent au texte balzacien dans sa langue originale.

Quel lecteur allemand, après avoir consciencieusement pris en main le texte français original, n'a jamais été aussitôt pris de désespoir devant ces **innombrables termes inconnus de lui**, désignant des différences spécifiques entre des objets, qu'il lui faut chercher dans le dictionnaire, sans quoi sa lecture devient floue ; après quoi, honteux et résigné, il lui faut s'en remettre aux traductions (nous soulignons).

Suit une explication de cette difficulté :

La faute est sans doute à la précision artisanale de la langue française elle-même, au respect des nuances pour désigner la matière et le travail de celle-ci, qui témoignent d'un haut degré de culture. Mais Balzac exagère ce trait. Par moments, il suppose la connaissance de toute une terminologie technique relevant de domaines spécialisés.

Mais Adorno ne se contente pas de constater et de comprendre la difficulté particulière que représente la lecture de Balzac pour le lecteur allemand. A partir de ce qui était d'abord incompréhension, il propose une vision d'ensemble de la poétique balzacienne :

La précision simule l'extrême proximité des choses, et, par là, la présence réelle. Balzac emploie la puissance suggestive du concret. Mais il lui donne une valeur si grande qu'on ne saurait lui céder tout bonnement, la mettre au compte du foisonnement fatal de la vision épique. Au contraire, ce concret est bien plutôt ce que son acharnement indique : une évocation magique. Pour le percer à jour, on ne peut plus se contenter de regarder le monde. Le réalisme littéraire s'est trouvé dépassé, parce que, en présentant le monde, il est passé à côté de sa cible : on ne saurait citer meilleur témoin de cela que Brecht, qui a lui-même enfilé la camisole de force du réalisme comme s'il s'agissait d'un déguisement de carnaval. (Pp. 90-91)

Ainsi, ce sont précisément les lacunes linguistiques, et plus précisément lexicales, qui ont permis de saisir l'effet de l'usage que fait Balzac des différents registres lexicaux. Avec notre exemple des secondes lisant *Une Charogne*, nous avons vu comment ils ont construit un sens à partir des mots *compris*, qui finalement se révélait assez judicieux. Pour Adorno, c'est à partir de ce qui n'était *pas compris* que le sens s'est construit. Dans les deux cas, il s'agit d'une stratégie de lecture propre aux locuteurs alloglottes, bref, d'une *autre lecture*.

Explication de texte

L'exemple de la lecture d'*Une Charogne* et celui que nous fournit Adorno montre qu'il s'agit bien d'une lecture différente en ce sens que les stratégies d'interprétation diffèrent quand le lecteur ne maîtrise pas parfaitement la langue du texte. En même temps, je viens de dire que les interprétations proposées sont « assez judicieuses », dans le cas des lycéens et qu'Adorno a saisi une caractéristique valable pour l'œuvre dans son ensemble à partir des difficultés observées chez les lecteurs germanophones. Ainsi, les sens auxquels accèdent les lecteurs étrangers, même novices, ne diffèrent pas tellement de ceux que proposeraient les lecteurs qui maîtrisent la langue du texte. La question est maintenant de savoir pourquoi. Plus haut, nous avons vu comment Barthes distingue la littérature « par le travail de déplacement qu'[elle] exerce sur la langue ». Dans cette perspective, peut-on vraiment parler, comme nous venons de le faire, des lecteurs qui partagent et maîtrisent la langue du texte ? La littérature se rapproche-t-elle en conséquence d'une langue étrangère ? Le « travail de déplacement » ne va-t-il pas inévitablement de pair avec une certaine étrangeté ? Dans la mesure où l'écriture créatrice fait de la langue un usage propre à chaque texte, et, de ce fait, propose son monde à part, le langage d'un texte littéraire se présente en tout cas comme *autre*, même pour le lecteur qui partage avec le texte la langue qui lui sert de support.

Et quelles sont les stratégies de ce lecteur, qui est, à priori, à un moindre degré « autre » par rapport au texte, le « vrai » francophone ? On ne peut, évidemment, y répondre que sous forme d'hypothèse et de façon très schématique. Une grande référence sur la question, qui nous servira précisément à cause de la formalisation qu'elle propose est *Lector in Fabula* d'Umberto Eco.⁶

⁶ Eco parle du rôle du lecteur comme consistant à « faire fonctionner le texte », à condition d'avoir affaire à un « texte ouvert ». C'est le cas de tout texte sauf les « texte cibles », à sens codé et unique, Eco donne l'exemple des textes publicitaires, et on peut sans doute y ajouter les textes didactiques. Tout autre texte est un « tissu de non-dits », qui dépend en conséquence d'une initiative extérieure pour se réaliser pleinement.

Le rôle du lecteur consiste à « faire fonctionner le texte ». A ce propos, Eco réfère d'abord à un niveau très concret où le texte doit être « corrélé [...], en référence à un code donné » et où le lecteur est « toujours postulé comme l'opérateur (pas nécessairement empirique) capable d'ouvrir le dictionnaire à chaque mot qu'il rencontre et de recourir à une série de règles syntaxiques préexistantes pour reconnaître la fonction réciproque des termes dans le contexte de la phrase. »⁷ Activité constante et naturelle à celui qui est en train d'apprendre une langue. D'une manière générale, on peut définir l'interprétation ou la lecture littéraire comme une mise à jour d'un sens du texte qui passe par une mise à jour de son langage.

Soit l'exercice éminemment français de l'explication de texte qui a le mérite, entre autres, d'illustrer de façon extrêmement claire ce phénomène. Le texte que je propose comme exemple est de Balzac et s'intitule *Croquis. Les Voisins*. Il s'agit d'un texte relativement peu connu publié dans le journal parisien *La Caricature, morale, religieuse, littéraire et scénique* le 4 novembre 1830. Il s'agit d'un journal proposant parallèlement des textes et des lithographies. Mais lisons une première partie du texte :

Croquis. Les Voisins

A Paris, les deux rangées de maisons parallèles qui forment une rue sont rarement séparées par une voie assez large pour empêcher les habitans des maisons de droite d'épier les mystères cachés par les rideaux des appartemens situés sur la ligne gauche. Il est presque impossible de ne pas, un jour ou l'autre connaître la couleur des meubles du voisin, son cheval, son chat ou sa femme.

Il y a des imprudens qui négligent de faire tomber un voile diaphane sur des scènes d'intérieur, ou de pauvres ménages qui n'ont pas de rideaux à leurs fenêtres ; puis des jeunes filles obligées d'avoir du jour, se montrent dans l'éclat de leur beauté. Souvent, nous ne pensons à baisser cette chaste toile qu'un peu trop tard, et la grisette surprise se voit, comme la chaste Suzanne en proie aux yeux d'un vieil employé à 1200 fr. qui devient criminel gratis, et le sumuméraire apparaît à un janséniste dans le simple appareil d'un homme qui se barbifie. [...] Ô civilisation ! ô Paris, admirable kaléidoscope qui, toujours agité, nous montres ces quatre brimborions : l'homme, la femme, l'enfant et le vieillard sous tant de formes, que tes tableaux sont innombrables ! Oh ! merveilleux Paris.⁸

⁷ Eco, U. : « Le lecteur modèle ». *Lector in fabula*. Paris : Grasset. 1985. Coll. « Figures », p. 61.

⁸ « Croquis. Les Voisins », *La Caricature, morale, religieuse, littéraire et scénique* le 4 novembre 1830, pp. 5-6. Une version remaniée de ce texte est intégrée dans *Petites misères de la vie conjugale*, sous le titre de *La Campagne de France*.

Les mots qui aux yeux d'un public de professeurs-correcteurs peuvent sembler mal orthographiées, *habitans*, *appartemens*, *imprudens*, relèvent en fait de l'orthographe, fluctuante, de 1830, ce qui permet, sans en connaître le contexte, de situer ce texte au 19^{ème} siècle.

Le titre, *Croquis. Les Voisins*, introduit un registre visuel. « Sous le nom de *Croquis* nous tâcherons d'offrir des scènes vraies, gracieuses, ou satiriques et piquantes, qui peindront les mœurs modernes. » Telle est la promesse programmatique que fait Balzac aux lecteurs de *La Caricature* dans le *Prospectus*⁹ rédigé pour son premier numéro, prospectus qui met en parallèle les lithographies et les textes du journal. Il s'agit donc d'un texte entouré d'images dans plus d'un sens ; les planches lithographiques incluses au journal, le titre *Croquis* et la promesse de *peindre* les mœurs modernes pour ne citer que le registre visuel le plus proche et le plus immédiat. La deuxième partie du titre, *Les Voisins*, dénote la proximité, et, sous sa forme adjectivale, même la ressemblance, le reflet de miroir.

« A Paris, les deux rangées de maisons parallèles qui forment une rue sont rarement séparées par une voie assez large pour empêcher les habitans des maisons de droite d'épier les mystères cachés par les rideaux des appartemens situés sur la ligne gauche. » Cette première phrase du texte nous présente la perspective cavalière de la ville de Paris. Seulement pour celui qui voit la ville d'en haut, l'expression « les deux rangées de maisons parallèles » pour désigner une rue aurait du sens. Aussi l'affirmation générale exprimée par cette phrase, valable pour la ville dans sa totalité, donne cette même impression d'une domination par le haut. Nous sommes dans tout le premier paragraphe dans un registre de généralité et de vérité. La relation des voisins est envisagée comme deux lignes droites, si rapprochées que chacun regarde l'autre, à travers les rideaux.

Dans le deuxième paragraphe sont donnés des exemples soutenant ces vérités établies dans le premier ; des « imprudens », « des pauvres ménages », « des jeunes filles obligées d'avoir du jour », tous des cas de figure expliquant pourquoi « [i]l est presque impossible de ne pas, un jour ou l'autre connaître la couleur des meubles du voisin, son cheval, son chat ou sa femme ». Pourtant, l'architecture des deux lignes droites est dépassée. « Souvent, nous ne pensons à baisser cette chaste toile qu'un peu trop tard, et la grisette surprise se voit, comme la chaste Suzanne en proie aux yeux d'un vieil employé à 1200 fr. qui devient criminel gratis, et le surnuméraire apparaît à un janséniste dans le simple appareil d'un

⁹ « Prospectus », *La Caricature morale politique et littéraire (1^{er} numéro)*, *Prospectus et numéro-modèle*, octobre 1830, p. 1.

homme qui se barbifie... ». Cette phrase nous fait voir deux regards en quelque sorte indirects. Dans la relation entre le voyeur et le vu est inséré un troisième élément : « *la grisette surprise, la chaste Suzanne, d'un vieil employé à 1200 fr. qui devient criminel gratis* » et le « *surnuméraire, janséniste, l'appareil d'un homme qui se barbifie.* »

A la fin de ce paragraphe, on passe de la ville contemplée d'en haut à une ville-tu : « ô Paris, admirable kaléidoscope qui, toujours agité, nous montres ces quatre brimborions : l'homme, la femme, l'enfant et le vieillard sous tant de formes, que *tes* tableaux sont innombrables ! ». Du registre général de vérité, cette fin de paragraphe passe à une relation *nous-tu* avec Paris : « nous montres » « *tes* tableaux ». Ce rétrécissement de la vue s'affirme par la qualification de kaléidoscope. Rappelons-en la définition usuelle :

Petit instrument cylindrique, dont le fond est occupé par des fragments mobiles de verre colorié qui, en se réfléchissant sur un jeu de miroirs angulaires disposés tout au long du cylindre, y produisent d'infinies combinaisons d'images aux multiples couleurs.¹⁰

Cette définition vient appuyer et expliquer ce qu'annonçait l'architecture en trois parties des exemples. La grisette n'est pas directement vue par le vieil employé (le passif n'est pas innocent ici), elle est vue à travers le miroir (*comme*) la chaste Suzanne. Et le surnuméraire est reflété (apparaît dans) le simple appareil d'un homme qui se barbifie. Et n'y a-t-il pas aussi une relation de voisinage entre le surnuméraire (mot désignant à l'époque un employé de grade inférieur, non titularisé) et le vieil employé ? La ville, Paris, est faiseur d'images, d'images perceptibles en regardant dans son cylindre, et non d'en haut à distance, d'images composées par de multiples fragments réarrangés par le hasard et reflétés par des miroirs.

Voilà une lecture, sous forme d'explication de texte rapide. En récapitulant la méthode, on peut dire que les outils en œuvre sont internes à la langue du texte. Pour élucider le sens du texte, nous avons commenté des aspects relatifs à l'orthographe, à la grammaire, à une définition du « dictionnaire » de Balzac et du dictionnaire usuel. Voilà ce qui ressemble assez aux processus en jeu chez un apprenant d'une langue. Ainsi, l'apprentissage d'une langue étrangère et la lecture littéraire n'apparaissent plus comme deux pratiques entièrement distinctes.

Tout au long de cette investigation, nous avons laissé pour compte les cas, récurrents, cela va de soi, où la langue étrangère est un tel obstacle que la lecture,

¹⁰ *Le Petit Robert*. Paris : Dictionnaires le Robert. 1996.

dans tous les sens du terme, est impossible. Nous n'avons pas évoqué les contresens que fera inévitablement un apprenant face à un texte littéraire. Le but de cette réflexion était précisément d'envisager le problème dans une perspective moins immédiate, celle où la lecture dans une langue étrangère présente des enjeux littéraires. Et les contresens et les mauvaises lectures ne sont aucunement réservés aux apprenants, mais concernent tout lecteur, novice ou expert, d'un texte littéraire. La présente investigation a montré que lire dans une langue étrangère représente bien une *autre lecture* du fait des contraintes plus importantes, cette lecture revient à un grossissement qui rend visible les stratégies en jeu dans toute lecture.

Bibliographie

- Adorno, T. 1984 : « Lecture de Balzac ». *Notes sur la littérature*. Traduit de l'allemand par Sibylle Muller. Paris : Flammarion, pp. 83-100.
- Albert, M-C. et M. Souchon, M. 2000 : *Les textes littéraires en classe de langue*. Paris: Hachette. Coll. « Autoformation ».
- Barthes, R. 1978 : *Leçon. (Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977)*. Paris : Seuil.
- Eco, U. 1985 : « Le lecteur modèle ». *Lector in fabula*. Paris. Grasset. Coll. « Figures », pp. 64-86.
- Humboldt, W. v. 1988 : *On Language, The Diversity of Human Language-Structure and its Influence on the Mental Development of Mankind*. Traduit de Peter Heath. Cambridge University Press. Coll. « Texts in German Philosophy ».
- Littlewood, W. T. 1987 : « Literature in the School Foreign-Language Course » in Brumfit, C. et R. Carter : *Literature and Language Teaching*. Oxford : Oxford University Press, pp. 177-183.
- « Munch og Baudelaire » 1960 : *Årbok 1952-1959*. Oslo. Oslo Kommunes Kunstsamlinger, pp. 13-17.
- Waahlberg, H. 2001-2002 : *La « littérature spéciale » de la ville de Paris. Le devenir d'une poétique de la ville chez Balzac*. Mémoire de DEA, Université Paris 8, Année 2001-2002.
- La Caricature morale politique et littéraire (1^{er} numéro), Prospectus et numéro-modèle*. Octobre 1830.
- Le Petit Robert* 1996 : Paris : Dictionnaires le Robert.

OM TALESPRÅK OG SKRIFTSPRÅK I 900-TALLETS SPANIA

Kristin Føsker Hagemann

Den språklige situasjonen på den iberiske halvøy i det 10. århundre var ganske heterogen. På den ene siden levde ikke-romanske språk som arabisk og baskisk i beste velgående over store områder. På den andre siden hadde man også et mangfold innenfor det romanske området. Hvor mangesidig situasjonen var for den romanske språkgruppen er tema for en pågående diskusjon om fortolkningen av det skriftlige materialet vi har fra denne tiden og om forholdet mellom klassisk latin og middelalderlatin. To motstridende teorier beskriver de språklige forholdene som forholdsvis forskjellige i tiden mellom Romerrikets fall og innføringen av de karolingiske reformene i det romansktalende området. Disse teoriene vil være tema for denne artikkelen.

Den ene teorien går ut på at middelalderlatin og romansk var to forskjellige språk på denne tiden, mens den andre hevder at det vi i dag kjenner som middelalderlatin var en konsekvens av de karolingiske reformene. Disse reformene handlet blant annet om standardisering av liturgien til fordel for den romerske, og begynte i Frankrike på slutten av 700-tallet. På den iberiske halvøy, unntatt Cataluña, ble ikke den visigotiske liturgien erstattet av den romerske før i 1080, så de karolingiske reformene var ikke innført her på 900-tallet.

Min påstand vil være at det er overveiende sannsynlig at den språklige situasjonen i Spania på 900-tallet var mindre komplisert enn det som tradisjonelt har blitt hevdet. Først vil jeg sette perioden i en historisk kontekst og legge fram de mer generelle trekkene ved den språklige situasjonen. Deretter presenterer jeg de to teoriene og den framstillingen disse har av forholdet mellom skriftspråk og talespråk på 900-tallet på den iberiske halvøy. Til slutt vil jeg komme inn på om det vi i dag kaller middelalderlatin er en meningsfylt betegnelse på 900-tallets latin.

I

Over to tredjedeler av den iberiske halvøya var underlagt araberne etter invasjonen i 711, og de sto sterkt både språklig og kulturelt i denne perioden. Den kristne befolkningen i Al-Andalus fortsatte likevel å snakke romanske dialekter og disse fikk senere fellesbetegnelsen mozárabe. Sannsynligvis er en av grunnene til at mozárabe overlevdes som dagligspråk såpass lenge, at invasjons-

styrkene først og fremst besto av menn, så kvinnene, og dermed mødrene, var romansktalende. En annen grunn kan være at invasjonen i stor grad ble gjennomført ved hjelp av berbere, som kom fra det romansktalende Maghreb-området i Afrika. I det 10. århundre var det ikke uvanlig for de kristne i Al-Andalus å konvertere til islam, og arabisk tok gradvis over som skriftspråk for latin.

Derfor har vi ikke så mye skriftlig kildemateriale som kan fortelle oss om de romanske dialektene i Al-Andalus. Mozárabe ble fortrent av nordlige dialekter etter middelalderen, og det hersker uenighet blant forskere om hvorvidt de mozarabiske dialektene har gitt visse fonologiske trekk til andalusisk kastiljansk og valensiansk katalansk. Det er grunn til å tro at de mozarabiske dialektene hadde mest til felles med de vest-iberoromanske dialektene, som er dagens portugisisk og galicisk. De inneholdt helt sikkert mange arabiske ord. Arabiske ord ble tatt opp også i de andre iberoromanske dialektene. Dagens spansk inneholder nesten tusen arabiske ord og enda flere avledninger, mange av dem tatt opp i det 10. og 11. århundre.

Den nordlige delen av den iberiske halvøya besto av kristne småstater. For enkelhets skyld deler jeg disse opp i tre språkområder: det galloromanske Cataluña i det nordøstre hjørnet, det baskiske området ved Biscayabukta, og de iberoromanske regionene, i første rekke León.

Cataluña står i en særstilling i forhold til resten av halvøya fordi det hadde sterke bånd til det provençalske området, både politisk og kulturelt. Katalansk hører typologisk sett sammen med de galloromanske dialektene, og det var ingen klare skiller mellom katalansk og oksitansk på denne tiden. Derfor hadde Cataluña et helt annet forhold til den karolingiske renessansen, som ikke nådde resten av den iberiske halvøy før over hundre år senere.

Det baskiske området står selvfølgelig også i en språklig særstilling, det er ennå ikke funnet ut hva slags språk baskisk er i slekt med. Man har prøvd å knytte det til forskjellige språkgrupper uten særlig hell, og det er sannsynligvis eldre på den iberiske halvøya enn de indoeuropeiske språkene. Blant annet på grunn av beliggenheten oppe i fjellene hadde det baskiske området motstått romaniseringen i mange århundrer, og det var heller ikke helt kristnet. Deler av Navarra var tospråklige baskisk–romansk, og et eksempel på dette har vi i de to baskiske glosene tilføyd på 1000-tallet til et manuskript fra Riojaområdet, de såkalte Glosas Emilianenses, som jeg har behandlet i min hovedoppgave (Hagemann 2004). Til tross for disse to glosene tror man ikke baskisk hadde noe eget skriftspråk på denne tiden. Det er også faglig uenighet om hvorvidt og hvor stor innflytelse baskisk har hatt på de omkringliggende romanske språkene, men de fleste heller nok mot at tendensen først og fremst var at romansk påvirket baskisk, og ikke omvendt.

León var det største av de kongerikene som sto bak gjenerobringen av den iberiske halvøy fra araberne, og innenfor dette kongeriket var den språklige situasjonen også svært heterogen: i vest snakket man det som etter hvert blir galicisk og enda senere portugisisk, sentralt snakket man asturiansk-leonesisk og i øst det som etter hvert fikk navnet kas tiljansk. Ingen av disse betegnelsene ble brukt i sam tid, bortsett fra i geografisk forstand, og man opplevde sannsynligvis at man snakket ett og samme språk, med regionale forskjeller. Av den grunn kommer jeg ikke til å gå inn på de forskjellige iberoromanske dialektene i denne artikkelen. Til tross for at forskjellene allerede var til stede, er det nemlig ikke før i senere århundrer man begynte å oppleve disse forskjellene som distinktive, og ofte er skillene da mer geografiske enn rent språklige. Jeg slutter meg dermed til det synet som går ut på at det er anakronistisk å trekke klare skillelinjer mellom de forskjellige dialektene på dette tidspunktet i den Iberiske halvøys språkhistorie (jf. Wright 1994: 160).

II

Som det vil ha framgått av det foregående, var den iberiske halvøy på 900-tallet språklig sett særdeles variert. Den følgende diskusjonen vil i hovedsak konsentrere seg om forholdet mellom skriftspråk og talespråk innenfor det romanske språkområdet og de to hovedteoriene som tar for seg dette forholdet. På grunn av Cataluñas nære tilknytning til Frankrike gjelder den følgende diskusjonen ikke for dette området.

Den tradisjonelle teorien, representert av blant annet Ramón Menéndez Pidal forutsetter at latin og romansk var to forskjellige språk eller dialekter i denne perioden. I sin omfattende og viktige *Orígenes del Español* fra 1926 går han ut fra at latin og romansk ble oppfattet som distinkte av samtiden, i tiden før den karolingiske reform nådde Spania.

Jeg bruker Menéndez Pidal som representant for denne teorien, til tross for at han skrev på begynnelsen av 1900-tallet, fordi det stort sett er hans analyser som står ved lag i senere forfatters verk, dersom de er tilhengere av teorien om to språk. Det er kanskje spesielt de spanske akademikere som slutter opp om Menéndez Pidal's hypoteser i dag, men hans syn har vært det rådende i lang tid og er derfor ganske utbredt.

Den mer moderne og delvis kontroversielle teorien er av naturlige grunner best representert av engelskmannen Roger Wright, ettersom han utviklet den. Hans hypotese i boken *Late Latin and Early Romance* fra 1982 er at det vi kjenner som «middelalderlatin» er en oppfinnelse gjort av den engelske for-

fatteren og pedagogen Alcuin rundt år 800. Dette skjedde i forbindelse med standardisering av liturgien i Karl den stores Frankrike. Overgangen til romersk liturgi i Spania skjedde først i 1080, derfor har den konseptuelle distinksjonen mellom latin og romansk ikke nådd hit på 900-tallet, ikke medregnet Cataluña.

Wrights bok analyserer hvordan forskjellige grammatikere beskrev språket sitt, blant dem Isidor av Sevilla, og diskuterer videre forholdet mellom skrift og uttale i tekster som har overlevd fra de aktuelle periodene. Hans innfallsvinkel er sterkt preget av sosiolingvistikken, som blant annet innholdet i begrepet «den konseptuelle distinksjon» bærer preg av: For at to språk skal være forskjellige, påpeker Wright, må de oppfattes som forskjellige av dem som snakker dem. Med andre ord mener han at frem til den karolingiske reformen blir innført, oppfattes ikke romansk og latin som forskjellige språk i Spania, men det vi kan kalle stilistiske varianter av ett og samme språk. Videre påstår Wright at middelalderlatin ikke er noen kontinuerlig fortsettelse av keisertidens latin. Det vil si at 900-tallets romansktalende innbyggere i Spania opplevde at de snakket ett og samme språk, enten de var lærde eller ulærde. Som nevnt i innledningen, vil dette monolingvistiske synet også gjelde dialektale forskjeller, idet de regionale språkforskjellene ville ha blitt oppfattet som varianter av samme språk.

III

I det følgende vil jeg forsøke å presentere grunnene til at det har oppstått to så forskjellige teorier, og diskutere disse sine styrker og svakheter. Menéndez-Pidal mener altså at 900-tallets språksituasjon i Spania var tospråklig latin–romansk. Latin ble snakket av de lærde og hadde blitt overlevert uavbrutt fra keisertiden uten å forandre seg nevneverdig. Parallelt hadde det utviklet seg et folkespråk, romansk, som ble snakket av alle. Dette innebærer altså at situasjonen ved årtusenskiftet var at de lærde snakket to språk, latin og romansk, mens de ulærde, folket, kun snakket romansk.

Det er flere grunner til at Menéndez-Pidal har oppfattet det som om latin og romansk var to forskjellige språk i denne perioden. For det første blir det senere i middelalderen, og det er ingen tvil om at middelalderlatin eksisterer som et konseptuelt forskjellig språk fra romansk på 1200-tallet i Spania. For det andre har man trodd at latin og romansk var to forskjellige språk på 900-tallet fordi kildematerialet vi har til talespråket på denne tiden kan tolkes i den retning. Dette siste punkt skal jeg forklare litt nærmere.

Primære kilder fra 900-tallet er ikke-eksisterende på den måten at vi ikke har noen overleverte båndopptak. På grunn av dette vil det aldri bli helt mulig å få

svar på hvordan talespråket faktisk hørte s ut. Dermed må forskere forsøke å komme fram til hvordan språket lød, hovedsakelig ved hjelp av to sekundære kilder: samtidige skriftlige kilder på latin og rekonstruert såkalt «proto-romansk». Proto-romansk er et begrep som blir brukt om det språket vi kan rekonstruere oss frem til kan ha ligget til grunn for senere attesterte utviklinger. For eksempel kan man ikke komme fram til spansk *gato* for katt ved hjelp av det latinske *felis*. Man må ty til *cattus*, som er rekonstruert på bakgrunn av de romanske ordene for 'katt', i tillegg til spansk, for eksempel fransk *chat* og italiensk *gatto*. Med andre ord vet man ikke om det har eksistert et ord som *cattus*, for det er ikke det ordet som blir brukt i de tekstene vi har for å om tale dette dyret; da ble *felis* brukt. Men man kan plausibelt forutsette at det også må ha eksistert et mer vanlig ord, eller kanskje slangord, *cattus*, som har gitt oss dagens romanske ord for katt. Proto-romansk er først og fremst rekonstruert på bakgrunn av senere tekster, og i Spania dukker disse opp på 1200-tallet, skrevet på reformert, mer uttaletro romansk.

På den ene siden har vi altså skriftlig materiale som i varierende grad ser ut som klassisk latin frem til 1000-tallet. Hvis vi sammenlikner en tekst av Caesar og en preken fra 900-tallet, vil vi oppdage at det er de samme hovedregler som følges. Subjekter står stort sett i nominativ, direkte objekter i akkusativ og de syntetiske futurumformene blir regelmessig brukt. På den andre siden vet vi via rekonstruksjon at det romanske talespråket i denne perioden blant annet har erstattet kasusdistinksjonen mellom subjekt og objekt med ordstilling; og de syntetiske futurumsformene var ikke lenger i bruk, men hadde blitt erstattet av analytisk futurum med *habere*.

Vi står med andre ord overfor følgende paradoks: På 900-tallet var språket i de skriftlige kildene ikke vesensforskjellig fra klassisk latin, mens rekonstruksjon viser at det talespråket som ligger til grunn for de romanske språkene, må ha vært svært forskjellig fra klassisk latin. Dermed sitter forskere med to kilder som tilsynelatende motsier hverandre, og dette har ført til tanken om at det må ha eksistert to språk. Det at latinen ofte ikke er helt korrekt i forhold til klassiske regler, har blitt forkåret med talespråkets innflytelse på skriftspråket. Altså, den tilsynelatende motsetningen mellom det vi vet om talespråket via rekonstruksjon på den ene siden og det vi kan studere av skriftlige kilder på den andre, kombinert med vårt kjennskap til middelalderlatin fra senere perioder, har ført til teorien om at klassisk latin har overlevd i nærmest uforandret form fra imperiets tid.

Wrights teori innebærer en annen tolkning av situasjonen. For det første argumenterer han ganske overbevisende for at distinksjonen mellom romansk og latin ble funnet opp av engelskmannen Alcuin, som var nært knyttet til Karl den Store rundt år 800. De karolingiske reformene nådde ikke det ikke-katalanske

Spania før i 1080, med innføringen av romersk liturgi ved Burgos-konsilet. Derfor mener Wright at det er usannsynlig at «middelalderlatin» nådde Spania utenom Cataluña før det.

Jeg skal kort forklare hva Wright mener med at Alcuin «oppfant» middelalderlatin. Det som er kjent som den karolingiske renessansen var først og fremst en reformering av samfunnet innenfor kristne rammer. Dette handlet blant annet om å produsere en standard liturgi, og dette var en oppgave som ble gitt til engelskmannen Alcuin. I tillegg til å standardisere skriftspråket innen den utvalgte liturgien, beskrev han også hvordan tekstene skulle uttales. Det ble i stor grad basert på den måten han hadde lært latin på, nemlig at hver bokstav sto for en lyd, sånn som vi lærer i dag. Som følge av dette måtte de geistlige lære denne måten å lese på, for slik skulle standardliturgien fremføres. Dette var ikke den måten som til da hadde vært den vanlige å lese latin på i de romansktalende områdene.

Wrights andre poeng, som jeg skal utdype litt senere, er at skriftspråket og talespråket ikke lå i noe én til én forhold, men likevel dreide seg om det samme språket. Det vil i det store og hele si at vi på 900-tallet i Spania snakker om et ettspråklig samfunn, med unntagelse av baskisk i Navarra og arabisk i Al-Andalus. Lærde og ulærde kommuniserte på samme språk, men de lærde kunne kunsten å lese og skrive etter forholdsvis kompliserte regler, som ofte ikke reflekterte talespråket, verken når det gjaldt ordvalg, syntaks, fonologi eller morfologi.

IV

I det følgende vil jeg forsøke å legge fram de svakhetene ved den tradisjonelle teorien som har ført til at det ble nødvendig å forsøke å finne andre forklaringsmodeller enn den som etter hvert nærmest ble tatt for gitt.

Den språklige situasjonen som Menéndez Pidal så for seg, må av og til pyntes på med ad hoc-hypoteser. En av disse er leonesisk vulgærlatin. På bakgrunn av noen leonesiske dokumenter fra nettopp 900- og 1000-tallet postulerte Menéndez Pidal, i tillegg til latin og romansk, et tredje språk: leonesisk vulgærlatin. Dette var «nødvendig» fordi disse dokumentene verken reflekterte rekonstruert romansk eller arkaisk latin, idet det var en form for latin med romanisert uttale, som angivelig skulle ha blitt snakket i det 4. og det 5. århundre. Det virker overmåte komplisert med et trespråklig samfunn i en epoke som ellers er preget av mindre utdanning og mer analfabetisme enn både århundrene før og århundrene etter.

Det dukker også opp et annet problem: kildene som har overlevd fra 900-tallet er forskjellige skrifter, for det meste rettslige dokumenter og religiøse tekster; og

vi har også en liste over hvor mye ost som har gått med ved gitte anledninger i et kloster på slutten av 900-tallet. Tekstene ser i større eller mindre grad ut som om de er skrevet på latin; oste listen definitivt i mindre grad. Ikke alle disse tekstene var ment for høytlesning, men noen av dem var det, som for eksempel prekener. Hvis vi skulle tro på Menéndez Pidal's tolkning av samfunnet på denne tiden, var det bare de lærde som var i stand til å forstå latin. Det rom ansktalende folket ville da verken forstå prekener eller f. eks. salgsdokumenter som ble lest opp for dem.

Denne måten å tolke de skriftlige kildene på, forutsetter at skriftspråket nærmest var en type lydskrift. Wright, derimot, mener at skriftspråket på dette tidspunktet i historien nærmest var blitt en logografisk type skrift, det vil si at det skrevne ordet som helhet står for det talte ordet, i stedet for at hver bokstav representerer en lyd. Moderne språk som til en viss grad opererer med logografisk skrift, er engelsk og fransk. La meg gi et mindre eksempel på forskjellen mellom logografisk og fonografisk skrift: Når Arne Skeie sier /leisester/ i stedet for /lester/ om det engelske fotballaget, leser han ordet *fonografisk* i stedet for logografisk. Tilsvarende mener Wright at de tekstene vi har med ord som ser ut som om de er skrevet på latin ville bli lest høyt slik ordet faktisk lød på 900-tallet, ikke som det lød over 500 år tidligere, selv om grafien var den samme. Latin hadde på et tidspunkt et forholdsvis tett samsvarende mellom bokstav og lyd. Men vi vet at dersom et slikt samsvarende skal vedvare, er det nødvendig stadig å oppdatere skriftspråket, sånn som vi kjenner til fra norske mer eller mindre populære forsøk på å tilpasse skrivemåte til uttale. Det er kanskje vanskelig å tenke seg at et skriftspråk som ser ut som latin, skulle kunne leses som om det var romansk. Men det er ikke nødvendigvis enklere å lese en mer fonografisk skrift: Da jeg en dag så det norske ordet guide skrevet *gaid*, tok det meg noen sekunder før jeg skjønnte hvilket et ord det faktisk var snakk om. Det ville ikke skjedd hvis det hadde vært skrevet på den tradisjonelle, logografiske måten. Det er ikke umulig å tenke seg at det på 900-tallet kunne ha eksistert et slikt forhold mellom skrift og uttale.

Wright mener altså at vi før den karolingiske reformen ser en sen fase i en utvikling hvor skriftspråket har stått mer eller mindre stille, det vil si ikke vært utsatt for noen reformer, mens talespråket har vært i konstant utvikling. Dermed ble samsvaret mellom bokstav og lyd gradvis svekket etter hvert som man nærmet seg årtusenskiftet, og situasjonen på 900-tallet var slektet ikke en tospråklig situasjon der en liten gruppe mennesker snakket et arkaisk språk, men en ettspråklig situasjon, med et svært arkaisk skriftspråk.

Hvis vi aksepterer denne forklaringen, unngår vi å svelge så mange kameler. Vi slipper nemlig å se for oss at det skriftspråket som ble brukt i Spania på 900-tallet var dårlig latin eller farnende romansk, men i stedet et middel for nedtegning og

opplesning som fungerte aldeles utmerket. Vi slipper å forestille oss at en liten gruppe mennesker, nemlig de lærde, i mange hundreår sto i mot fonologiske og morfologiske utviklinger som spredte seg i resten av samfunnet. Vi slipper å tenke at en person som er flink til å stave, nødvendigvis ville lest ordet høyt på samme måten. Selv om jeg kunne stavet *sjanger* på den gamle måten, betyr ikke det at jeg ville sagt /genre/.

Talte språk er i stadig forandring, og det skal man meget bevisste og om fattende tiltak til for å holde tilbake eller stoppe disse forandringene. Ifølge Wright er det vanskelig å forsvare en slik situasjon for hele det romanske område i så mange århundrer. Han mener at det første mulige tidspunktet for nettopp den type omfattende reformering og utdanning som skal til, er nettopp 800-tallet i Frankrike med de karolingiske reformene.

Det er mange grunner til at Wrights hypotese virker sannsynlig. Dersom vi ikke tolker skriftspråket fra 900-tallet som en lydskrift, behøver vi ikke å postulere to- eller trespråklighet. Wright mener at den moderne franske situasjonen i dag kan være parallel med den iberoromanske situasjonen i det 10. århundre. Det ordet som skrives *souhaitent* uttales /swæt/, der 10 bokstaver tilsvarende 4 fonemer. Som Wright ganske treffende påpeker: kommunikasjonsproblemene ville oppstå dersom man faktisk begynte å uttale alle ordene bokstav for bokstav på moderne fransk, /souhaitent/, og det er store sjanser for at man da ikke ville gjort seg forstått. På samme måte kan ordet for «øye», som på latin skrives *oculum*, uttales /oʒo/ uten større problem er (/oxo/ på moderne spansk), seks bokstaver tilsvarende tre fonemer. En person fra 900-tallet ville møte vanskeligheter dersom han uttalte det /okulum/, i alle fall hvis han snakket med noen som hadde romansk som morsmål. Det hadde ikke Alcuin.

Når det gjelder den arkaiske latinske morfologien som brukes så flittig i tekster fra 900-tallet, har vi også en parallell i det moderne Frankrike: bruken av verbformen *passé simple*. Mange av dagens skrevne kilder vil inneholde denne verbformen, men man støter svært sjelden på en franskmann som bruker den i spontan tale. De fleste franskmenn vil forstå denne formen hvis den blir lest høyt for dem, selv om de ikke nødvendigvis er i stand til å bøye den korrekt hvis de blir bedt om det. Tilsvarende ser Wright for seg at når vi finner syntetisk passiv i tekster fra 900-tallet, så er ikke det noe bevis for at syntetisk passiv fortsatt var en produktiv form i talespråket. Den er bare et bevis for at den som har skrevet teksten, har lært å skrive. Og det er jo slett ikke overraskende.

Innenfor en slik forståelse av de skriftlige kildene kan vi også forklare tekster som den foran nevnte ostelisten. Den ser ikke veldig ut som latin verken når det gjelder vokabular eller syntaks. Hvis det blant munkene var vanlig både å snakke og skrive latin, så skulle det ikke være noen grunn til å forandre på skriftspråket

bare fordi temaet var litt mer verdslig. Selv om det var vanlig å forsøke å skrive etter arkaiske regler når man skrev religiøse eller offentlige dokumenter, kan man skjønne at disse ikke i like stor grad ble fulgt når det gjaldt hvor mange oster som ble konsumert. Ostelisten var i motsetning til religiøse og offentlige dokumenter ikke ment å skulle bevares for ettertiden.

Et annet argument som styrker Wrights teori om middelalderlatinens unge alder, relativt sett, er at det mellom klassisk latin, eller det talespråket som fantes i klassiske tider, og middelalderlatin finnes noen uoverensstemmelser som tyder på at det ikke har vært et kontinuerlig bånd mellom dem. Vi vet jo selvfølgelig heller ikke nøyaktig hvordan talespråket i klassiske tider lød. Men vi vet at i klassiske versemål kunne ikke lang /i:/ og kort /i/ brukes om hverandre, noe vi kan se av de tilsvarende spanske ordene:

/fi:lium/ > *hijo*

/cilium/ —> /cilia/ > *ceja*

I middelalderlatin kunne disse vokalene imidlertid brukes til å danne rim. Dette tyder på at middelalderlatin ikke er en kontinuerlig fortsettelse av keisertidens latin.

V

I det følgende skulle jeg gjerne ha presentert svakhetene i Wrights hypoteser, for å kunne gi en mer nyansert framstilling. Men for det første har jeg selv basert meg på hans teori i min hovedoppgave, og jeg synes ikke jeg fant noe som motsier Wrights påstander direkte i arbeidet med denne. For det andre synes jeg at de arbeider jeg har lest som har kommet ut siden 1982 og som ikke slutter opp om Wrights hypoteser, velger å se bort fra hele diskusjonen og fortsetter i gamle, vante spor, uten å komme med noen håndgripelig kritikk som man kan forholde seg til. Det ville være en utfordring å gå teorien til Wright nærmere etter i sømmene, men jeg vil ikke utelukke at noen allerede har gjort det, selv om jeg ikke kjenner til det.

Rafael Lapesa, forfatter av den omfattende *Historia de la lengua española*, og tilhenger av Menéndez Pidal's slutninger, sier: «Den vestlige sivilisasjonen har arvet latin i to forskjellige former: som talt språk, mor til de romanske språkene, og som universelt og permanent middel til kultur». Vi er jo alle enige om at dette er situasjonen i senere århundrer. Spørsmålet er når denne situasjonen oppsto.

Wright's resonnement når det gjelder oppfyllingen av middelalderlatin virker sannsynlig. Det er grunn til å tro at vår viten om hva som skjedde i de påfølg-

gende århundrene har lurt oss til å ta enkelte ting for gitt; og selv om vi aldri vil få noe endelig svar på hvordan talespråket lød, er det i alle fall et poeng å prøve å fri seg mest mulig fra anakronistiske tolkninger. Når vi beskriver de språklige forholdene på 900-tallet synes derfor ikke «middelalderlatin» å være et meningsfylt begrep i et diakront perspektiv.

Når det gjelder forholdet mellom skriftspråk og talespråk, er det plausibelt med en forklaringsmodell som bygger på en sosiolingvistisk tradisjon. Det er ingen grunn til å tro at 900-tallets Spania ikke skulle følge de tendenser vi ellers ser i forskjellige språksamfunn. Det er sannsynlig at befolkningen hadde et skriftspråk som var noenlunde praktisk til sitt bruk, og at selv de som ikke kunne skrive eller lese forsto ting som ble lest høyt for dem.

Avslutningsvis vil jeg derfor summere opp den språklige situasjonen på den iberiske halvøy i det 10. århundre på følgende måte: Det fantes flere tospråklige forhold som baskisk–romansk og arabisk–romansk, men latin–romansk sto ikke i et slikt forhold. Det skriftlige materialet vi har, avspeiler en meget arkaiserende skrivetradisjon, ikke et arkaisk talespråk snakket av en elite. Både de lærdes språk og de forskjellige dialektene som ble snakket, var varianter av det som ble oppfattet som ett språk. De romansktalende så på seg selv som talere av latin, på samme måte som dagens franskmenn mener de snakker fransk, uten at vi av den grunn skal forstå det som om de mener at de snakker slik de gjorde for 500 år siden.

Bibliografi:

- Hagemann, K. F. 2004: *El papel de la pasiva sintética en el vernáculo iberorromance del siglo XI*. Oslo. [Hovedoppgave. Universitetet i Oslo.]
- Lapesa, R. 1995: *Historia de la lengua española* (novena edición, octava reimpresión). Madrid: Gredos [1980].
- Menéndez Pidal, R. 1976: *Orígenes del Español* (octava edición). Madrid: Gredos [1926].
- Palmer, L. R. 1999 *The Latin Language*. London: Bristol Classical Press [1954].
- Wright, R. 1982: *Late Latin and Early Romance in Spain and Carolingian France*. Liverpool: Francis Cairn.
- Wright, R. 1994: *Early Ibero-Romance*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.

VALE ABRAÃO – UMA NARRATIVA FEMININA, OU FEMINISTA?

Anne Sletsjøe

O presente ensaio representa um novo encontro com um campo literário por mim desatendido durante muito tempo, nomeadamente a literatura escrita por mulheres, um género, que nos últimos 30 ou 40 anos, foi tantas vezes também denominado *literatura feminina*. Este qualificativo pode ser problemático do ponto de vista terminológico por ser, pelo menos no início da década de sessenta, um termo um tanto vago, assim como insuficientemente distinguido de outros qualificativos afins pelos diferentes críticos literários que se serviram dele.

Quando já há mais de vinte anos fiz um curso de *kvinnelitteratur* (literatura feminina) como parte do meu mestrado em literatura comparada, elaborei um estudo extenso sobre *The Bell Jar* de Sylvia Plath. Foi naquele ano que chegou às nossas mãos a obra de Gilbert e Gubar *The Madwoman in the Attic*, que introduziu o conceito da “escrita palimpséstica”, indicando que existe, *dentro* ou *por debaixo* dos textos em questão, *outro* texto, uma história mais autêntica.¹ O ponto de partida de Gilbert e Gubar é a situação – a vida pessoal e o processo criador – da *escritora* de gerações passadas. As autoras ocupam-se sobretudo com obras das autoras do mundo anglo-americano oitocentista. Esta perspectiva histórica foi também o tema dum colóquio internacional sobre *Literatura de mulheres e mulheres na literatura: tradição e inovação*, que se realizou em Estocolmo na primavera de 2002, focando sobretudo o mundo hispânico e português. O presente estudo tem como ponto de partida a comunicação apresentada neste congresso.

Fêmeo, feminino, feminista

A minha contribuição à perspectiva histórica da tradição e da inovação limitar-se-á à breve elaboração do factor intertextual, aliás tão explícita, no romance *Vale Abraão (VA)* de Agustina Bessa-Luís, romancista portuguesa nascida em 1922, e

¹ Because so many of the lost concealed truths of female culture have recently been retrieved by feminist scholars, women readers in particular have lately become aware that nineteenth-century literary women felt they had things to hide. Many feminist critics, therefore, have begun to write about these phenomena of evasion and concealment in women's writing. [...] But what is this other plot? Is there any *one* other plot? What is the secret message of literature by women, if there is a single secret message? What, in other words, have women got to hide? (Gilbert & Gubar 1980:75)

a matriarca entre as autoras portuguesas do nosso tempo. Não o discutirei aqui   luz dos outros numerosos romances da autora. Nem será a minha intenção a de fazer uma leitura comparativa do texto portugu s em relação ao modelo franc s oitocentista; outros já o fizeram. Por isso, a relação entre o texto portugu s e o romance *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert será tratado s  de passagem. Tão-pouco me vou demorar no texto escrito em relação à obra filmada, como fazem a maioria dos poucos estudos encontrados na rede,² o que, de resto, reflecte a maior fama e a grande repercussão da versão filmada.

O meu objectivo é, antes, o de apresentar e discutir algumas das características da heroína Ema Paiva e da voz narrativa, a fim de responder   questão levantada já no início: representará ou não o *VA* uma narrativa – uma escrita, uma maneira de escrever – feminina, e poderá, a seguir, ser definido também como uma obra feminista? Um texto feminino, no sentido mais banal, ou básico, o é, simplesmente por razões bibliográficas, mas representará também, em consequência disso, «um olhar feminino» sobre a vida representada na obra de ficção? Ainda hoje não se encontram, a meu entender, critérios suficientemente objectivos e claros para uma definição, ou seja uma descrição, válida e generalizada deste «olhar feminino» ou da «escrita feminina», fora dos critérios tradicionais de ordem biológica ou temática, isto é: a *escrita* feminina entendida como aquela em que se reflecte a *experiência* feminina.³ Seja qual for a nossa perspectiva analítica,

² Os estudos encontrados na rede são: Sandra Straccialano Coelho: *A adaptação em «Vale Abraão» – do romance de Agustina Bessa-Luís ao de Manoel de Oliveira*. Dissertação, UNICAMP 1999; Paulo Alexandre Jorge dos Santos: *Vale Abraão, romance de Agustina Bessa-Luís e filme de Manoel de Oliveira: uma perspectiva comparatista*. Tese de mestrado. Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa, Universidade Nova de Lisboa, 1998, (texto policopiado); L lia Parreira Duarte: «Variações em torno do amor: **Madame Bovary**, de Flaubert e **Vale Abraão**, de Agustina Bessa-Luís», em *Para sempre em mim – estudos em homenagem à Profa.  ngela Vaz Leão*, Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (s.d.); Georges G ntert: «Agustina Bessa-Luís: ‘Vale Abraão’ (1991): ein Bovary-Roman von heute» em Rainer Hess (Hg.), *Portugiesische Romane der Gegenwart. Neue Interpretationen*, Frankfurt/M 1993, 67-82.

³ A questão toma-se cada vez mais complexa, dada a relativa emancipação da mulher ocidental do nosso tempo, o que complica mais ainda o critério, já antes problemático, da *experiência* feminina como crit rio unificador. Num ensaio de 1929 intitulado *Women and Fiction* escreve Virginia Woolf:

Even in the nineteenth century, a woman lived almost solely in her home and her emotions. And those nineteenth-century novels, remarkable as they were, were profoundly influenced by the fact that the women who wrote them were excluded by their sex from certain kinds of experience. That experience has a great influence upon fiction is indisputable. (Woolf 1979: 46)

A situação actual pede critérios anal ticos mais precisos e distintivos a nível textual. Afirmar
Moi:

The mistaken belief in *experience* as the essence of feminist politics, stems from the early emphasis of consciousness-raising [...]. Although crucially shaped by its anti-patriarchal emphasis on female experience, feminism as a political theory cannot

deparamos com a mesma pergunta básica: o que é uma mulher – ou, melhor: o que distinguirá qualquer mulher de qualquer homem?

Qual é, pois, a minha definição de *literatura feminina* no caso de *VA*, um texto publicado em 1991? Para me pôr em dia com a literatura crítica dos últimos anos, procurei, entre outros, os textos mais recentes de Toril Moi, em primeiro lugar por trabalhar esta conceituada pesquisadora tanto em relação à tradição crítica anglo-americana como à francesa. No livro *Sexual/Textual Politics* (1985) a autora faz uma revisão instrutiva e crítica das últimas três décadas de teoria feminista, enquanto no ensaio *Feminist, Female, Feminine*, editado pela segunda vez em 1997,⁴ vai logo ao cerne da definição problemática:

What is the meaning of the word ‘feminist’ in ‘feminist literary criticism’? Over the past decade, feminists have used the terms ‘feminist’, ‘female’ and ‘feminine’ in a multitude of different ways. [...] I will suggest that we distinguish between ‘feminism’ as a political position, ‘femaleness’ as a matter of biology and ‘femininity’ as a set of culturally defined characteristics. (Moi 1997:104)

Nas línguas escandinavas a palavra *kvinnelitteratur* significa, ao mesmo tempo, a literatura escrita *por* mulheres, a literatura escrita *para* mulheres, e a literatura escrita *sobre* mulheres. É, portanto, um termo pouco distintivo, que pode até significar, em certos contextos, *literatura feminista*. Pode-se, no entanto, fazer uma distinção nas nossas línguas paralela àquela introduzida por Moi, embora se usem normalmente só os equivalentes de «feminine» e «feminist». Como também em francês, a língua portuguesa parece distinguir somente entre «feminino» e «feminista», reservando o adjetivo «fêmeo» para contextos biológicos. Ficamos, portanto, com duas categorias: *feminino* e *feminista* – das quais a primeira tem o sentido duplo de «fêmeo/de mulher». Este sentido já foi por mim inicialmente caracterizado como «o sentido básico», equivalente a «de autoria feminina»; o outro sentido continua, como já aponte, muito vago.⁵ Se já é problemático dar

be reduced to a reflection or a product of that experience. [...] The fact that so many feminist critics have chosen to write about female authors, then, is a crucial political choice, but not a definition of feminist criticism. It is not its object, but its political perspective which gives feminist criticism its (relative) unity. (Moi 1997:107)

⁴ Entre as outras contribuidoras do livro *The Feminist Reader* encontram-se Toni Morrison, Hélène Cixous, Shoshana Feldman e Julia Kristeva.

⁵ Patriarchy [...] wants us to believe that there is such a thing as an essence of femaleness, called femininity. Feminists, on the contrary, have to disentangle this confusion, and must therefore always insist that though women undoubtedly are *female*, this in no way guarantees that they will be *feminine*. This is equally true whether one defines femininity in the old patriarchal ways or in a new feminist way. [...] But if, as suggested, we define *feminism* as a political position and *femaleness* as a matter of biology, we are still confronted with the problem of how to define *femininity*. [...] The question is, however,

uma definição normativa de «feminino» no seu sentido biológico-social, acho ainda mais problemático defini-lo normativamente, ou até praticamente, do ponto de vista cultural, artístico e também literário.

A literatura *feminista* tem, do ponto de vista crítico, uma certa semelhança com o chamado «realismo crítico» oitocentista, ou para dar um exemplo mais recente da história literária portuguesa, com a literatura neo-realista da década de quarenta. Tal como estas literaturas programáticas, a literatura feminista tem um programa político, ou até revolucionário. Embora baseada em ideologias mais ou menos determinadas e definidas, representa a tomada de uma posição estética-literária destinada a alterar a sociedade, consciencializando os seus leitores das condições de vida – histórica ou contemporânea – da população feminina. Do contexto português basta mencionar a actividade das chamadas «três Marias» da década de setenta.

A formação da «Bovarinha» portuguesa

Escrevem Gilbert e Gubar sobre a mulher-escritora do nosso passado recente:

More specifically, however, the one plot that seems to be concealed in most of the nineteenth-century literature by women which will concern us here is in some sense a story of the woman writer's quest for her own story; it is the story, in other words, of the woman's quest for self-definition. (Gilbert & Gubar 1980:76)

No caso da «Bovarinha», como definir essa procura da autodefinição, essa demanda de uma auto-realização? A obra, que pode ser considerada um romance de formação psicológica, descreve essa procura sobretudo como aspiração social, uma ambição ilimitada e desmesurada. Ema adopta um estilo de vida cheio de extravagâncias. Os três ou quatro amantes-companheiros com que tem relações correntes introduzem-na a camadas sociais superiores, a um convívio de luxo, de viagens nacionais e internacionais, e até mesmo a um meio aristocrático e decadente. Ema ausenta-se com frequência,⁶ às vezes por períodos longos, da

whether it is desirable for feminists to try to fix the meaning of femininity at all. [...] Should feminists then really try to develop another set of 'feminine' virtues, however desirable? (Moi 1997:108-9) – É uma pergunta que também faço a mim própria.

⁶ Literally, women like Dickinson, Brontë, and Rossetti were imprisoned in their homes, their father's houses; indeed, almost all nineteenth-century women were in some sense imprisoned in men's houses. Figuratively, such women were, as we have seen, locked into male texts, texts from which they could escape only through ingenuity and indirection. It is not surprising, then, that spatial imagery of enclosure and escape, elaborated with what frequently becomes obsessive intensity, characterizes much of their writing. In fact, anxieties about space

casa, dos filhos e dum marido que a adora sem a entender – e que prefere não ter um conhecimento detalhado da vida social e amorosa da mulher. Não parece haver lutas ou intrigas entre o casal, tão-pouco entre os representantes daquele «serralho» masculino mais ou menos institucionalizado.

Ema vive de e para a sua beleza física. Nos seus esforços para *ser alguém*, na imagem de si mesma a nível individual e social, torna-se um objecto estético, quase como uma escultura. O seu corpo de *mulher* – com as suas funções biológicas, em que se incluem também o desejo e o gozo sexuais – parece, curiosamente, ostensivamente distante, o que representa uma irregularidade em relação tanto à literatura feminina como à feminista tradicionais. O romance de Agustina Bessa-Luís representa, portanto, um retrato menos íntimo da experiência específica ou exclusivamente feminina. É, ainda assim, a definição biológica de mulher – a beleza física extraordinária – que representa a força fundamental e dominadora da sua existência, e que a torna, inexoravelmente, não obstante o seu nível de emancipação mental e social, um objecto observado, uma mulher cada vez mais alienada de si própria, e cada vez mais marginalizada dos seus próximos femininos e masculinos.

De facto, a beleza de Ema tornara-se tão evidente que causava uma espécie de paralisia. Aquilo que se não critica desenvolve uma obediência capaz de, para encontrar saída, cair noutras reprovações. Ema passou a ser pasto de maledicência e ainda não tinha feito nada de condenável. Foi nessa altura que lhe inventaram o título de madame Bovary. (VA: 65)

A alcunha «Bovarinha» recebe a jovem Ema dum dos futuros amantes-companheiros, Pedro Lumiares, já no primeiro encontro, no baile fatal de Jacas: «Foi ele que lhe chamou a Bovarinha, com o desprendimento senhorial de quem põe nome a um cão.» (VA: 77)

É uma alcunha de conotações negativas. Ema aceita-a, no entanto, e, durante muito tempo faz uso dela na «encenação» da sua vida. («Merecia Ema a alcunha de madame Bovary? Pedro Lumiares ficou muito surpreendido quando ela lhe fez saber isso, como uma espécie de auto-elogio.» VA: 127) Mas depois admite não entender porque lhe foi dada. O amante-companheiro, que logo

sometimes seem to dominate the literature of both nineteenth-century women and their twentieth-century descendants. (Gilbert & Gubar 1980: 83)

A citação tem relevância também no caso da «Bovarinha», na sua qualidade de objecto (menina/em casa do pai, e, depois, esposa/em casa do marido), e enquanto sujeito (Ema adulta e adúltera, realizadora da sua própria existência). Os lugares geográficos e as diferentes casas da família e dos amigos mais íntimos têm uma importância profunda no romance. A casa da infância em Romesal, do outro lado do rio Douro, é sempre ligada à imagem da mãe morta. A vida de esposa-mãe passa-se em Vale Abraão, «o vale do patriarca», enquanto a quinta do Vesúvio, «o vulcão», desde o início representa juntamente a liberdade e a morte.

no início a aplicou como um símbolo daquela marginalização já notável em Ema, explica-lhe então:

Não voltes ao Vesúvio – disse Pedro Lumiares. – Vénus não ama as mulheres como tu, que não conheces o ofício da ilusão. Não se nasce mulher ou homem: aprende-se. Tu e eu somos uma negação para isso. Eu sei porque te chamam a Bovarinha. Ela também não aprendeu o ofício.

– Faz sentido o que dizes, e isso explica muitas coisas. Mas não vou maçar-me a pensar nisso. O que se aprende não é com o que se pensa, mas com os mal-entendidos. Nunca percebi porque me chamam a Bovarinha, e já li o livro duas vezes. (VA:208)

É, aliás, interessante observar que a defesa da tese beauvoiriana sobre a formação da identidade genérica feminina e masculina é atribuída a Pedro Lumiares, observador e conselheiro regular da protagonista.

Lumiares dizia que Ema lhe parecia um homem que valesse todas as mulheres. Isto explicava o seu gosto ambíguo em tê-la como amiga; ela não o obrigava a trair a realeza viril, o que acontece quando os homens são reduzidos pela reputação da feminilidade. Não pelas mulheres, mas pela reputação que os homens transmitem entre eles a tal respeito. (VA: 271-2)

As qualidades da heroína Ema Paiva

Duas memórias traumáticas tiveram um impacto fundamental em Ema como sujeito sexual. A primeira, na infância, é a da mãe morta; a segunda, já na adolescência, a da observação dum casal recém-casado no parque do Palácio das Termas:

A segunda informação do amor foi colhida nas termas do Vidago, ao ver os noivos que se escapavam para o parque. Um delírio sonso, um trémulo contentamento que era temor de perder o prazer gozado. Via nos olhos dela esse pudor cansado que se vai transformar em submissa calúnia do amor vivido. [...] Tinha pena da jovem, tão corrompida naquele desejo precipitado. Ele chegou a despir-lhe a roupa interior diante dos olhos de Ema, e possuí-la em público, cego para quem andava pelo parque. A carne branca, com veias azuis no macerado das coxas, fez estremecer Ema. ‘Porque a não poupa?’ Achou que assistia a um suplício, mais do que a uma cena de amor. (VA: 243)

Desde esta última «informação do amor» entende a sexualidade, o coito, como um acto de violência, como degradação, sobretudo em relação à parte feminina:

[...] a noiva das termas, com as pernas abertas e como cruxificada contra o lenho da alta faia do parque. A segunda informação do amor não a deixou segura, só rebelde, que é fraqueza indignada. (VA: 244)

Na sua vida adulta, nas suas relações com o marido e com os quatro amantes-companheiros, ora manifesta um interesse distanciado ora faz o papel de sedutora. A voz narrativa afirma (acerca da relação platónico-filosófica entre Ema e Pedro Lumiares, o dono de *Jacas*): «Porque, embora não esperasse nada dele e qualquer intimidade fosse impossível entre os dois, Ema não recusava nunca a ocasião de produzir a comédia da sedução» (VA: 127), e mais tarde (acerca da relação carnal entre Ema e Pedro Osório, o dono de *Vesúvio*): «Mas mesmo quando tiveram relações mais íntimas, os beijos eram ligeiros e como que desvinculados dum efeito erótico.» (VA: 238)

Somente na relação que tem com o jovem Fortunato, que chega a amar como objecto do seu próprio desejo físico, Ema é capaz de dar-se inteiramente, de abandonar-se na paixão sexual:

Amava Fortunato; vivia tão intensamente esse amor, que o homem lhe era quase indiferente. Podiam separar-se durante vinte anos, que ele não lhe fazia falta, tanto o amor produzia nela a ideia de profunda e única realidade. (VA: 126)

É um amor não correspondido, que até atemoriza a parte masculina:

E só com Fortunato ela se libertou dessa obrigação platónica, conhecendo com ele um misterioso imperativo, não apenas sexual, mas sobretudo um rancor que encontrava a sua evasão. (VA: 238)

Fortunato percebeu que Ema resumia nela própria todas as estruturas do sexo e que, por isso, ele não era um amante a quem ela se rendia, mas um acidente vivido. (VA: 128)

A história duma rebeldia frustrada

Ema gradualmente adapta um comportamento sexual agressivo, comportamento este tradicionalmente entendido como superficial e masculino, até ela se tornar quase uma figura andrógina, um indivíduo intersexual, o que ainda mais a marginaliza socialmente. É uma posição que se torna, do ponto de vista pessoal, cada vez mais negativa.⁷

⁷ No romance *Orlando* (1928) de Virginia Woolf – outro romance importante que se tomou um êxito internacional com a recente adaptação para o cinema – o protagonista tem desde o princípio (e conforme à moda seiscentista) características andróginas muito distintas. Neste romance a intersexualidade tem conotações apenas positivas. Na versão filmada do texto,

Os desejos bizarros de comer fora de horas, de beber champanhe sem que nada o justificasse, de deitar fora roupas e objectos que outra teria aproveitado, punham Ema no número das mulheres cuja extravagância denuncia uma passagem dum sexo a outro. Eram vontades de homem e não apetites de grávida o que ela manifestava. (VA: 191)

Por isso, quando Carlos Paiva insinuava que Ema era frígida e até um tanto andrógina (eram confissões destas, no auge da humilhação, que ele se permitia ter com Maria Semblano), as pessoas acreditavam. A perfeição de Ema parecia tão irreal como devia ser, e constataavam, com desprezo mal disfarçado, os esforços dela para provar a sua feminilidade. (VA: 263)

Ela voltara do Norte de África muito perspicaz em delitos sexuais; vestia-se de homem e dera nas vistas pelo bom parecer e a graça ambígua. (VA: 276)

É a fase final duma socialização que, por ela tentar obter da própria objectivação o estatuto de sujeito, faz de Ema não somente uma mulher à parte, como também, afinal, um indivíduo desarraigado. É uma luta que, ao fim e ao cabo, tem que perder.

Ema não sentia desejo senão em imaginação, e tudo o que reclamava dos homens era atribuírem-lhe a ela um valor de objecto desejável. Não era prazer, porque isso logo se tornava uma espécie de pagamento ao desejo do homem. (VA: 128)

As suas estratégias principais são, pois, a provocação e a evasão.⁸ No primeiro caso, o da provocação, que representa uma estratégia activa, recorre à ilusão e à comédia; a sua beleza representa já desde a adolescência uma irrealidade, uma exclusão. No seu esforço para se tornar dona da sua vida sexual e social, Ema tenta fazer-se realizadora, ou encenadora do seu próprio destino:

Carlos amava Ema e ela amava um tempo teatral e imaginário que tentava destacar duma realidade que a desgostava. (VA: 163)

Ela actuava como no teatro, tomando os outros como verdadeiros comparsas que ela quisesse ultrapassar e deixar na sombra. Ria e gesticulava com tal arte e desenfado, sem ser jamais ridícula ou banal, que Lumières se apagava para lhe deixar todo o

Orlando, que acaba de descobrir que se tornou mulher, está-se admirando num espelho e afirma admirado: «The same person. No difference at all. Just another sex.»

⁸ A emancipação da protagonista efectua-se sempre na procura de lugares não contaminados pela influência patriarcal representada pelo pai e pelo marido. As evasões cada vez mais frequentes à quinta do Vesúvio tornam-se-lhe uma oportunidade de auto-realização. É ali que se sente livre, dona-de-casa ilegítima e mulher-amante, enfrentando o destino: «Quando chegava ao Vesúvio, não era para se reunir com Fernando Osório; mas para navegar a sós naquele rio escuro, sabendo que o barco podia voltar-se pelo risco que lhe impunha duma velocidade exagerada para o seu calado.» (VA: 232)

espaço, consciente de que Ema queria o amor de todos os homens nesse momento e que, para isso, seria capaz de dar a vida pelos aplausos. (VA: 194)

Assim torna-se deliberadamente um *objecto* da admiração e do desejo dos outros – num jogo em que combina a sua condição de *caça* com a de *caçadora*. É um processo criativo que encontra paralelo no processo diegético e dramático, como já foi apontado. A actividade literária da amiga-rival Maria Semblano, autora dos «Contos da Caverneira», descreve-a a voz narrativa em consequência da frustração sexual da autora, isto é: como uma satisfação subsidiária:

Não se tratava de ambição literária, mas qualquer coisa que tinha a ver com a sua sexualidade imaginária, o que culmina a ambição dos sentidos, tanto nos homens como nas mulheres.

Ema, que não tem talento artístico fora do papel de heroína fugitiva da sua própria vida ilusória, é igualmente diagnosticada:

O que fazia correr Ema entre Vale Abraão e o Vesúvio, entre o Porto e Roma, se acham bem esta nota cosmopolita? Era, sem dúvida, a sexualidade imaginária, capaz de ocupar a tempo inteiro as agências de viagens de todo o mundo. Escrever os Contos da Caverneira tornou-se para Maria Semblano uma forma de iludir uma natureza grosseira. (VA:183)

Para entender o sentimento de insatisfação e alienação da mulher Ema, é, todavia, importante observar que se trata de uma mulher cuja emancipação e liberdade de vida, depende totalmente da benevolência, da paciência e cobardia do marido. É uma dependência tanto económica como social, sem a qual não teria entrado na boa sociedade, a sociedade dos amantes-companheiros. A emancipação de Ema representa, portanto, um estado muito frágil; é uma liberdade obtida à custa de outra, a do marido. O facto de ser observada pelos homens, os sujeitos, exemplifica e personifica sua derrota precisamente por sua condição feminina: ser uma mulher bela e rebelde.

Um dia, Ema teve ocasião de entrar na casa onde há vinte anos se dera o baile que tanto a impressionara e que mudou o rumo da sua vida. [...] Aquilo que tanto a comovera, no silêncio da tarde azulada pelo nevoeiro, fê-la gelar de receio extraordinário.

– Se eu soubesse que as coisas eram assim, não tinha rompido com a minha vida decente. (VA: 252)

Ao reconhecer finalmente que não será capaz de escapar aos códigos sociais vigentes, e que nunca vai empenhar um papel primário na sociedade, procura a morte nas águas escuras do Douro, num ultimo acto magistral.

Agora estava no Vesúvio, onde tudo sofria uma transformação insidiosa. Não era a passagem do tempo, mas a sua silenciação. Os espelhos reflectiam-lhe ainda o rosto de uma beleza total, mas a contradição do seu ser executava um trabalho interior que a arruinava e a punha à mercê do primeiro passo em falso. As suas ilusões escorriam-lhe pela cara como se fosse um pranto que não se pudesse ver.

[...] Agora tudo se confinava a uma passividade orgulhosa, a um orgulho que a empurrava para o fracasso total, ela sabia isso. (VA:299)

Ela afundou-se rapidamente, arrastada pelo peso das botas que se tinham enchido de água. Por um último traço de orgulho, não se debateu nem chamou por socorro. (VA: 301)

As características da voz narrativa

Enquanto o texto-modelo de Flaubert apresenta a história de Emma Bovary à maneira realista-naturalista, relatando-se cronológica e detalhadamente o decorrer dramático e o desenvolvimento socio-psicológico das personagens envolvidas neste, o sucessor português nos brinda, cento e trinta e quatro anos mais tarde, com a mesma história, desta vez adaptada à sociedade portuguesa contemporânea do norte. Mas fá-lo por uma voz narrativa que tem, como se acaba de demonstrar, muitas das características do pós-modernismo: uma voz mais distanciada, que reflecte, que pergunta, que comenta por conta própria, e que volta aos assuntos já contados, reelaborando-os, esclarecendo-os, questionando-os e questionando-se a si própria. Esta voz narrativa, que durante muitas páginas dá a impressão de representar um narrador onisciente que se exprime na terceira pessoa, vai-se manifestando cada vez mais como um «eu» autónomo. Parece tentar até envolver o próprio leitor nas suas repetidas reflexões, tornando-se estas cada vez mais dissociadas da acção dramática, e distanciando-se da história de que é tradutora. É uma maneira de narrar que parece não ter como finalidade suscitar a identificação entre o protagonista e o leitor.⁹ Podem-se, no entanto, entender as repetidas reflexões autoconscientes e anacrónicas da voz narrativa como uma contrapartida estilística e estética do carácter extravagante, egocentrista e dominador da protagonista Ema Paiva:

⁹ Assim faz lembrar a voz narrativa do já citado romance de Virginia Woolf ao comentar o facto de o protagonista, depois dum sono de sete dias em Constantinopla, se ter transformado numa mulher:

We may take advantage of this pause in the narrative to make certain statements. Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. (*Orlando*:106)

Dirão os leitores que uma mulher como Ema não existe. Eu direi que sim. A mulher, aos cinco anos, percebe o que há de exasperante e triste na vida, em todos os detalhes. E Ema, especialmente avisada ao ver pelo ralo do confessionário a mãe defunta, foi para sempre, e plenamente, impregnada de uma amargura horrível. Como alguém que sabia estar cumulada de riquezas e as vê perdidas. Nada mais ama; deseja apenas, mas é tudo parte da memória e não factor da concupiscência. (VA: 266-7)

Pelo seu tom analítico e distanciado foge, assim, à perspectiva temática mais tradicional da literatura feminina, distanciando-se também da posição intimista tão característica dela. A descrição objectiva que se faz de Simona, a única mulher do ambiente ficcional que se considera felizmente casada (se bem que curiosamente subordinada e descalça), pode servir de exemplo:

Um olhar como o de Simona, referindo ao humano o marido e não mais do que isso, produz a rebelião absoluta. Não se trata da rebelião feminista, mas de muito mais do que isso; uma espécie de fim da admiração e princípio do colóquio da misericórdia, não menos capaz de proposta amorosa. (VA: 167)

A voz narrativa apresenta-nos o papel social e sentimental da mulher mediante um caso com que não, ao que parece, se identifica, e que nem chega a conquistar as simpatias do leitor. Comenta-o, também, repetidamente dentro dum contexto explicitamente feminista:

Ema, que presumia do amor dos homens, nunca poderia acreditar que o amor faz parte dum período obsessivo e, na melhor das suas fases, inclui o sentimento, que é a cultura dos sentidos. O sentimento pertence a um capítulo da memória histórica do homem; a mulher não tem por ora a memória histórica senão aquela que lhe é emprestada pelo homem. (VA: 142)

Na verdade, ela nunca ousara ir muito além daquilo que a sociedade podia digerir. Nunca fora muito forte para acabar definitivamente com o casamento, fazendo dele trampolim para outro caso que a libertaria do que lhe faz medo – a natureza feminina. Enquanto mulher, está condenada à usurpação dum território, dum pensamento, dum prazer, que não são os dela. Há qualquer coisa de ignominioso, de *indecente*, nisto. É criada como mulher, mas a sua consistência corresponde ao movimento do espírito do homem. (VA: 232)

Conclusões

Como apreciar a história da «Bovarinha» portuguesa – a mulher insociável, em relação às categorias inicialmente introduzidas de «feminino» e «feminista»?

Representa esta obra ou não aquele olhar feminino sobre a vida, ou sobre um sector da vida portuguesa das décadas de sessenta, setenta e oitenta? E, visto como retrato *feminista*, quais são as estratégias consciencializadoras veiculadas pela voz narrativa? – Uma presença diegética tão dominadora e distanciada como a do *Vale Abraão* não representará precisamente o olhar do *observador* sobre o objecto representado? Na qualidade de história exemplar feminista, o exemplo de Ema Paiva não representará por excelência o exemplo negativo, «um exemplo feminista involuntário», para recorrer à terminologia de Lukács?

Quanto à primeira pergunta, a minha resposta será a seguinte: a voz narrativa em *Vale Abraão* não parece necessariamente identificar-se com a voz de *uma* *narradora*, com uma *voz feminina*. Para citar mais uma vez Toril Moi:

To sum up this presentation of feminist literary theory today, we can now define as *female*, writing by women, bearing in mind that this label does not say anything at all about the nature of that writing; as *feminist*, writing which takes a discernible anti-patriarchal and anti-sexist position; and as *feminine*, writing which seems to be marginalised (repressed, silenced) by the ruling social/linguistic order. (Moi 1997: 115)

Segundo esta definição o termo «feminino» dificilmente pode aplicar-se à obra de Bessa-Luís. Aplicar-se-á somente, ao fim e ao cabo, à protagonista dela, à desiludida e marginalizada heroína Ema Paiva, a «Bovarinha», criadora e enenadora duma existência e duma identidade ilusórias.

Ao retratar uma mulher insociável e fora do vulgar, a história da «Bovarinha» portuguesa, torna-se uma ilustração da condição feminina tanto do ponto de vista psicológico, biológico, erótico, económico, sociológico como tradicionalista. Como tal foca desde uma perspectiva histórica-política também o processo de se tornar uma mulher o sujeito da sua própria vida, numa existência definida e regulamentada por códigos masculinos e patriarcais. O romance *Vale Abraão* representa, assim, sem dúvida um olhar feminista sobre um destino feminino. A meu ver, esse olhar, contudo, não é necessariamente um olhar *feminino*, no sentido problemático que comecei por comentar.¹⁰ Quero com isso dizer, por provocante que seja a conclusão, que o texto *Vale Abraão*, na minha opinião, provavelmente poderia ter sido escrito também por um feminista do sexo masculino.

¹⁰ If feminists do not have to work exclusively on female authors, perhaps they do not need to *be* females, either? In principle, the answer to this question is surely yes: men can be feminists – but they can't be women. [...] Under patriarchy men will always speak from a different *position* than women, and their political strategies must be taken into account. (Moi 1997: 108)

Bibliografia

- Bessa-Luís, A. 1999: *Vale Abraão*. Lisboa: Guimarães Editores. [1991]
- Gilbert, S.M. & Gubar, S. 1980: *The Madwoman in the Attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven & London: Yale University Press. [1979]
- Moers, E. 1976: *Literary Women*. London: The Women's Press. [1963]
- Moi, T. 1985: *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London and New York: Methuen.
- 1997: Feminist, Female, Feminine. Em *The Feminist Reader*. C. Belsey & J. Moore (eds.), London: Macmillan Press Ltd. Pp. 104-117. [1989]
- Woolf, V. 1979: *Women & Writing*. London: The Women's Press.
- 1995: *Orlando*. London: Flamingo Modern Classic. [1928]

EL CID EN EL SIGLO DE ORO A TRAVÉS DE UNA COMEDIA BURLESCA: *LOS CONDES DE CARRIÓN*¹

Carlos F. Cabanillas Cárdenas

Introducción

La historia de Rodrigo Díaz de Vivar, El Cid Campeador, no podía evitar pasar a las tablas teatrales a finales del siglo XVI y durante el XVII, como se sabe época de esplendor de la comedia española. Así lo ameritaban la importancia del personaje y su fama y hazañas, transmitidas durante varios siglos no sólo en crónicas e historias antiguas, o en el famoso poema épico, sino también en diversas versiones populares a través del romancero. Era pues un tema fecundo para el teatro, y los autores teatrales de aquellas épocas lo explotaron bien. Así se explica su utilización temática tanto en comedias históricas, heroicas, de enredos, burlescas y hasta en autos sacramentales. Recuérdese también que dicha difusión y utilización habría de atravesar fronteras con su llegada a Francia con la versión de Corneille, que suscitaría la *querelle du Cid*.²

Hämel (1910) fue el primer estudioso en hacer una valoración de conjunto respecto de la temática cidiana en el teatro español de los siglos XVI y XVII, su estudio además incluye un importante (para la época) catálogo de comedias. Décadas más tarde, Egido (1979)³ desarrolla con mayor profundidad la presencia del tema del Cid en la literatura del Siglo de Oro, destacando los elementos que llevaron al personaje del ejemplo heroico a la parodia burlesca. Posteriormente, Rodiek (1995) que sienta las bases de un sistema de clasificación de motivos y argumentos cidianos utilizados en otros textos, desarrolla dichos aspectos incluyendo su difusión internacional; su trabajo ofrece el catálogo más completo de obras literarias de tema cidiano. Finalmente, Higashi (2000) vuelve sobre el

¹ El presente artículo es una versión resumida del «Estudio Introductorio» de mi Trabajo de Investigación pre-doctoral: *Los Condes de Carrión. Comedia burlesca. Edición, estudio y notas*, presentado en la Universidad de Navarra el año 2002. Este trabajo forma parte del proyecto «Edición del corpus completo de comedias burlescas del siglo XVII» que desarrolla el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (GRISO). El texto de la Comedia ha sido editado recientemente en el volumen V de *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, edición del GRISO, dirigida por Ignacio Arellano, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2004 (Biblioteca Áurea Hispánica, 20).

² Véase para el Cid en Italia Lombardi (1999) y para su recepción en general Rodiek (1995 y 2001a) y Galván (2001).

³ Aunque las ideas principales se mantienen la misma autora publicó otro interesante estudio sobre el mismo tema en Egido (1996).

Cid en el Siglo de Oro a partir de la ridiculización y funcionalidad de la llamada «Mojiganga del Cid». Ninguno de estos trabajos menciona la comedia burlesca anónima *Los Condes de Carrión*⁴ datada a finales del siglo XVII, de la cual conservamos pocos datos pero sí su manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid: signatura M. 16.967. En lo que sigue haré algunas observaciones sobre esta comedia en particular, especialmente desde la perspectiva de su «género dramático» y su relación con la tradición temática del Cid en el Siglo de Oro español.

1. Algunas cuestiones sobre el «género» dramático⁵

Todavía no existe un estudio teórico exclusivo dedicado a las comedias burlescas y su relación con otras obras dramáticas en el complejo y vasto panorama del teatro español del siglo XVII. Por ello quedan muchos aspectos por revisar y confirmar. Se desconoce, por ejemplo, si se trata de un género o un subgénero dramático, tampoco se tienen datos precisos sobre su origen, ni se determina hasta hoy si tienen estos textos alguna funcionalidad satírica que vaya más allá de su función burlesca. En lo que sigue trataré de resumir brevemente los aspectos sobre los que la crítica mantiene cierto consenso.⁶ Así podemos asegurar que dos son las características que pueden diferenciar a las comedias burlescas de las demás comedias del Siglo de Oro:

- 1) la parodia de comedias, temas y motivos serios
- 2) la búsqueda constante de la risa.

En ese marco se desenvuelve todo un entramado – verbal y escénico – que se instala en una concepción del mundo propia del carnaval. Por ello, el humor de este «género» gira sobre la inversión de valores, lo grotesco corporal y el rompimiento total del decoro. No hay, como en otras comedias, coexistencia de secuencias serias con cómicas. Lo que existe es «una omnipresente y omnipotente comicidad» (García Valdés, 1991: 34).⁷

⁴ En un trabajo posterior Rodiek (2001b) menciona esta comedia pero no da mayores noticias sobre ella.

⁵ En lo que sigue sólo utilizaré la oposición *comedia seria* – *comedia burlesca* como elemento de distinción general, aclarando que es referencial y no exacta, dada la complejidad clasificatoria de comedias en el teatro del Siglo de Oro.

⁶ Sobre la comedia burlesca se han ocupado extensamente Crespo Matellán (1979), Serralta (1970, 1976, 1980), García Lorenzo (1982), García Valdés (1991), Arellano (1995), Huerta Calvo (1999), Holgueras (1989 y 1999) y Mata (1998).

⁷ Es relevante que ya en el siglo XVII existiera un criterio de clasificación para estas comedias que se percibe en el nombre que se les da: «comedias burlescas» o de «disparates». Señala Serralta (1980: 99) que «[l]os mismos contemporáneos, aplicando el adjetivo a textos

Del origen de estas comedias no se tiene sino acercamientos e ideas muy generales, Serralta (1980: 111) se inclina a ver sus orígenes en dos fuentes: la poesía de disparates y la influencia de la «comedia nueva».⁸ García Valdés (1991: 34) señala que

Como fenómeno literario, la comedia burlesca no nace en el siglo XVII *ex ovo*, en el vacío. Toda obra se coloca siempre en un horizonte de espera o conjunto de reglas preexistentes que orientan su comprensión y permiten su recepción apreciativa. En este caso son múltiples los elementos de géneros preexistentes concomitantes, respecto a los cuales la comedia burlesca se individualiza: en realidad, todas las parcelas de la producción literaria en que sea consustancial la parodia, la burla, la sátira, el disparate, lo grotesco a través del módulo del «mundo al revés».

Para Huerta Calvo (1999: 36): «La parodia, en cuanto, a los temas, y la irracionalidad, en cuanto a la expresión, son las características de la comedia burlesca, nacida también de una variedad del entremés: el entremés burlesco, del que sería ejemplo el entremés de *Melisendra*».⁹ La única conclusión que se puede obtener por el momento es que la comedia burlesca forma parte de la tradición jocosa y burlesca de la literatura del siglo XVII. Al respecto señala Arellano (1995: 641) que es un

conjunto peculiar, insertado en el auge de las modalidades de la literatura jocosa que se nota en el mismo Romancero nuevo, llenos de composiciones satíricas y burlescas, en las parodias poéticas que llevan a su cima Góngora y Quevedo, en la eclosión de diálogos jocosos, entremeses, y otras manifestaciones de índole cómica como los vejámenes, las pullas, las fiestas de locos, etc..

La representación de estas comedias corresponde a los años de reinado de Felipe IV. Solían realizarse sólo en los días de Camestolendas y, algunas veces, durante la

determinados, y por cierto no muy numerosos, establecieron de hecho los límites del género [...] Nótese de paso que esta delimitación dentro del campo teatral es una de las pocas que se remontan al Siglo de Oro, ya que la mayoría de las otras (comedia “mitológica”, “de figurón”, etc.) se debe a la crítica posterior».

⁸ Para el primer caso Serralta (1976: 453) dice que «[e]l parentesco superficial es evidente: tanto las coplas [de disparates] como las comedias fueron escritas, sin detenerse en consideraciones lógicas, para mero entretenimiento del lector, del oyente o del espectador» y sobre el segundo, que en la tradición culta del disparate se insertaron elementos propios de la comedia cortesana como el repertorio de los graciosos, los efectos y los recursos escénicos, etc.

⁹ Posteriormente Huerta Calvo (2001), valorando las últimas aproximaciones al tema, se inclina por una causa múltiple. Sobre el entremés de *Melisendra* y el origen de la comedia burlesca puede verse Gómez (2001).

fiesta de San Juan.¹⁰ Las representaciones tenían lugar en el Palacio Real y generalmente eran solo destinadas para un público cortesano. Esta contextualización carnavalesca permite explicar sus características de forma y contenido, pero también creo que es importante para comprender su funcionalidad burlesca su inclusión dentro del mundo de las fiestas cortesanas de palacio.¹¹ Es evidente que el carácter circunstancial (carnaval) y espacial (palacio y público cortesano) de representación de estas comedias garantizaba el control estricto por parte de la autoridad de las transgresiones e inversiones de orden, típicas de estas comedias, y se aseguraba así que los contenidos, temáticas y representaciones no vulneraran el orden social ni religioso. Si en las comedias serias de la época el rompimiento del orden establecido estaba permitido tan sólo como un elemento de tensión dramático necesario para el desarrollo de la comedia (hasta su restauración al final de la misma), en las comedias burlescas ocurre lo contrario, ya que el desorden –bajo la forma de inversión– es en sí mismo el elemento que dirige su función y desarrollo (que no incluye, como es obvio, el restablecimiento de dicho orden).

La temática de las comedias burlescas es variada pero generalmente aborda temas muy conocidos en la época. Dentro de ellas son varias las que tienen temas provenientes del romancero, así como las que son parodia de comedias serias famosas (es decir, representadas). Así, se destacan historias de contenido mitológico (*Céfalo y Pocris*), de tema romanceril (*Los siete infantes de Lara*, *Las mocedades del Cid*, *Los Condes de Carrión*, *Durandarte y Belerma*, *La muerte de Valdovinos*), de comedias serias (*El caballero de Olmedo*, *El Comendador de Ocaña*, *La ventura sin buscarla*, *Los amantes de Teruel*, etc.), personajes folklóricos (*Escarramán*, *El rey Perico*), de personajes literarios (*El hidalgo de La Mancha*, *Escanderbey*), etc. De esto se desprende que la utilización de temas y comedias muy conocidos era un motivo que, por contraste, reforzaba la parodia y aseguraba la risa del público, que al conocer los temas originales percibía mejor la caricaturización burlesca. Por ello mismo la intriga y el argumento de estas comedias son motivos poco cuidados, pero se mantienen como estructura vacua en la que se insertan los disparates, García Valdés (1991: 45) señala que:

El argumento, como en cualquier comedia burlesca carece de interés.
Lo importante es la habilidad del autor para tratar las situaciones. La

¹⁰ Véase para estos detalles Holgueras (1999: 133-34). Un caso de comedia burlesca representada el día de San Juan es *La renegada de Valladolid* de Monteser, Solís y Silva representada en el Buen Retiro los días 24 y 27 de junio, véase Serralta (1970: 64).

¹¹ Las habituales fiestas y máscaras cortesanas exuberantes en lujo y aparatos de tramoyas, y que representaban temas mitológicos principalmente, debían tener en los días de Carnaval motivos y temas, o modos de efectuarlos, mucho más jocosos y disparatados acordes con lo carnavalesco.

línea argumental es solo un pretexto para que el autor luzca su ingenio y la habilidad con que sabe sacar partido de los recursos cómicos.¹²

Pero el rasgo definitorio de la comedia burlesca es la *parodia*, cuya forma común está expresada en la *reducción* a la que se someten los modelos serios. Así por ejemplo, la reducción de la extensión de la comedia¹³, de los tipos (y el número) de formas estróficas y métricas utilizadas, de los personajes (en sus características físicas y morales), de los bloques escénicos (rompimiento de tiempo y espacio) y de los registros estéticos y literarios (las formas de hablar de cada personaje). Todos estos elementos de reducción paródica se manifiestan en sucesivos niveles, en los que unos incluyen a otros. Por lo que la parodia de una comedia sería trae consigo la parodia degradatoria de un género o de un tema (por ejemplo, las comedias palatinas o el tema romanceril, etc.), pero también, dentro de la propia comedia parodiada, hay parodias de motivos típicos: galanteos, diálogos, escenas a oscuras, duelos, enredos, bodas, etc., y de personajes (reyes, galanes, damas, viejos, criados, etc.); dentro de estos a su vez coexisten parodias de romances, canciones, lenguajes, y textos literarios famosos en la época (como algunos romances de Góngora, Quevedo o Lope), además de parodias de cuentecillos tradicionales, refranes y frases hechas, y hasta de títulos de comedias famosas.¹⁴

Otro rasgo indispensable es la inversión de valores que llenan las comedias de incoherencias y escenas irracionales propias de una concepción del «mundo al revés». Aquí las damas son promiscuas y no cuidan su honor, los supuestos vengadores del honor perdido son venales y las venganzas son jocosas; la escena está llena de reyes grotescos y disparatados, caballeros cobardes, criados valientes, labradores cultos, relaciones incestuosas, etc. Lo alto y elevado se cambia por el bajo estilo y la baja axiología según el concepto de lo burlesco como *turpitud et deformitas*.¹⁵ A la reducción paródica vista como inversión de valores habría que

¹² Serralta (1980: 103): «la historia parodiada es la única e indispensable columna vertebral de la comedia burlesca».

¹³ La mayoría de los críticos coincide en afirmar con Serralta (1980: 101) que esta brevedad se deduce de la dificultad del poeta para provocar y mantener la risa durante toda la comedia. Crespo Matellán (1979: 125-26) lo relaciona con la necesaria simplificación, en la parodia, de los personajes, escenas y motivos serios. García Lorenzo (1982: 11-12) añade que se debe a la normal extensión de las piezas cómicas y a la subordinación del poeta al tiempo y las fiestas carnavalescas de las que eran parte las comedias burlescas. Aunque en algunos casos la simplificación puede tener otra funcionalidad, Holgueras (1999: 136): «por otra parte, contribuye también a eliminar ciertas facetas positivas de los personajes heroicos, como consecuencia de los fines opuestos de la comedia seria y la burlesca». Aunque la mayoría de estas comedias tiene un número menor de versos no parece ser éste un rasgo distintivo general.

¹⁴ La comedia burlesca de Suárez de Deza, *Amor, Ingenio y mujer* está construida sobre títulos de comedias, registra alrededor de 110.

¹⁵ Para este concepto remito a Arellano (1995: 644-45).

añadir la abundancia de referencias escatológicas, eróticas y funciones fisiológicas que representan la reducción del hombre a sus funciones orgánicas primarias.¹⁶

La explosión de recursos verbales que buscan la risa son los modos burlescos más numerosos en estos textos. Aparecen no solo equívocos y juegos polisémicos con palabras (dilogías, antanáclasis, hipérboles, ...) sino también una acumulación de frases hechas y refranes trastocados, imposibilidades lógicas, invectivas y motes, interpretaciones literales, metáforas cómicas, tautologías, así como un constante uso de la onomástica burlesca. Es importante resaltar dentro de este aspecto la utilización de lo que se ha venido a llamar siguiendo a Bajtín «lenguaje de la plaza pública», que forma parte de la cultura carnavalesca: lenguaje de germanía, de tahúres, de pícaros, de negros etc. Recuérdese también que estas comedias se enmarcan en una época en que la poética dominante era la poética del ingenio y la agudeza; y aunque muchos de los juegos que aparecen en ellas son formas muy utilizadas y copiadas de poetas e ingenios mayores, aún cumplen su cometido de dificultar la lectura y la comprensión completa de la obra burlesca y buscar la risa a través de la complicidad del espectador (lector).¹⁷

Aunque la carga más importante de recursos cómicos se manifiesta en el lenguaje, las comedias burlescas no tendrían pleno sentido sin las aportaciones escénicas, personajes, vestuario y tramoyas. Los personajes están configurados sobre el modelo de la *figura*, que Arellano (1995: 646) precisa: «El término designaba en la literatura jocosa del Siglo de Oro toda una gama de deformidades corporales y extravagancias morales o intelectuales que provocaban la risa o el desprecio».¹⁸ Así, la escena burlesca también destaca por el vestido ridículo (muchas veces trastocados de hombre a mujer) y la gestualidad grotesca, que se pueden rastrear a través de las «Acotaciones», donde aparecen no sólo referencias a vestimentas, sino también a objetos disparatados en el contexto inmediato de cada comedia. En este sentido, la música, la danza, los bailes y los movimientos exagerados y, muchas veces, obscenos son característicos. Los bailes se alejan del ideal de baile cortesano y son más bien ridículos y propios de entremeses y mojigangas.

¹⁶ Los elementos escatológicos sobresalen porque normalmente son elementos eludidos en el teatro serio. Arellano (1995: 645): «Todo lo considerado repulsivo, bajo o grosero tiene cabida en la comedia burlesca, que en buena parte opera la reducción de los personajes poniendo de relieve las funciones orgánicas primarias que los acercan al reino animal y rebajan cualquier pretensión espiritual o elevación metafísica».

¹⁷ De hecho señala Arellano (1995: 641): «El texto de estas piezas [...] es tremendamente difícil de editar con notas adecuadas: el chiste continuo, la alusión, el juego intertextual las convierten en un tejido complejísimo de referencias, muchas de ellas crípticas para el lector de hoy».

¹⁸ Sobre la *figura* véase también Asensio (1965: 77-86) y Romanos (1982).

2. *Los Condes de Carrión*. Comedia burlesca

A este género dramático descrito anteriormente pertenece la comedia *Los Condes de Carrión*. No existe versión impresa de esta comedia de autor anónimo. La comedia se conserva en un manuscrito de finales del siglo XVII, que por los errores de métrica y rima y, también, por algunos borrones y correcciones parece ser copia de un original perdido. El título completo es: «Los Condes Carrión, comedia burlesca». Consta de 48 folios que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura Ms. 16.967, el texto de la comedia abarca 39 folios, los restantes son de una loa que lleva como título «Loa que la han de representar los que hicieren el entremés», y empieza: «A la academia, a la academia, / la música llama: venid los ingenios / a hacer el examen / del entendimiento». Es curiosa la contradicción, si pensamos en que loa y comedia pertenecen al mismo cuerpo, entre el calificativo de «comedia burlesca» añadido a la comedia y el de «entremés» señalado en la loa. Los primeros versos y el corpus de la loa no dejan de hacerme pensar en que quizás se trate de una comedia resultante de una academia literaria o justa poética, y por consiguiente quizás indiquen que sea obra de más de un ingenio.

No contamos con datos precisos que nos acerquen al nombre del autor de esta comedia, pero como ya había notado Crespo Matellán (1979: 33) hay algunas semejanzas en el uso de recursos y escenas con las comedias burlescas de Jerónimo Cáncer y Velasco, pero no arriesgo ninguna atribución directa a pesar de ciertas coincidencias, porque es evidente lo repetido de muchas escenas y chistes en este tipo de comedias y porque muchas de éstas están escritas por dos o más ingenios.¹⁹ Aun así, en dos comedias burlescas de Jerónimo de Cáncer *Las mocedades del Cid* y *La muerte de Valdovinos* hay parodias de audiencias reales, con personajes, solicitudes y decisiones disparatadas que también aparecen en nuestra comedia. El mismo hecho de que Cáncer haya interpretado una versión del tema de las «Mocedades del Cid» puede ser significativo y, aún más, la mención del título de una comedia burlesca de Cáncer: *La muerte de Valdovinos*, en los vv. 1384-85 de *Los Condes de Carrión*: «Cuando los mates / no toquen tus disparates / *La muerte de Valdovinos*». Pero, como he señalado, estos datos no son seguros para afirmar la autoría exclusiva de Cáncer, especialmente si se tiene en cuenta la amplia cooperación de Cáncer con otros ingenios para escribir comedias.²⁰

¹⁹ Sin detenerme mucho en el caso, creo también que algunas escenas de la primera jornada de *Los Condes de Carrión* son similares a las de la comedia *El caballero de Olmedo* de Francisco de Montesión.

²⁰ *Los siete infantes de Lara* con Juan Vélez de Guevara; *Hacer remedio el dolor*, *La fuerza natural*, *La Virgen de la aurora* con Agustín Moreto; *La adúltera penitente*, *Caer para*

En *Los Condes de Carrión* la ausencia de un modelo serio es notable, pero se puede explicar si se tiene en cuenta la popularidad que tenía el tema del Cid en el siglo XVII. La más cercana versión seria que he encontrado es la de Francisco Polo, *El honrador de sus hijas* (1665), común en seguir lo esencial de la historia (las bodas de las hijas del Cid, la escena del león con los Condes de Carrión, la afrenta a las hijas del Cid, y el castigo a los Condes de Carrión), además de la utilización común de algunos chistes y juegos de palabras, aunque dichos casos parecen explicarse por las aportaciones del romancero, forma en que las historias del Cid se difundieron en el siglo XVII. Si bien la comedia burlesca y su contexto carnavalesco podían permitirse degradar y rebajar cualquier motivo a la burla, el tema del Cid había empezado para esa época un proceso de degradación propio.

3. No uno sino muchos Cides. La tradición del tema del Cid.

La popularidad del tema del Cid en el Siglo de Oro español es una cuestión que nadie puede discutir. Las hazañas de Rodrigo Díaz de Vivar se habían ido configurando desde su muerte; y su vida y hechos históricos muchas veces se mezclaban con la ficción, la leyenda y el milagro. En el siglo XVII los lectores seguían las aventuras del Cid a través de refundiciones cronísticas como las que originaron la *Crónica particular* publicada por primera vez en Burgos (1512) y que tuvo varias ediciones hasta 1593, este texto se presentó como un compendio de lo que los diferentes poemas y crónicas habían contado. Pero aún de mayor difusión fue la llamada *Crónica popular del Cid* (1498) que tuvo muchas más ediciones en los años siguientes.²¹ A pesar de ello la difusión principal del tema del Cid en el Siglo de Oro se debe a la función que cumplieron los romanceros,

levantar, El bruto de Babilonia, No hay reino como el de Dios con Matos Fragoso; *Dejar un reino por otro, Mártires de Madrid* con Villaviciosa, *Enfermar con el remedio* con Luis Vélez de Guevara; *La margarita preciosa* con Calderón y Zabaleta; *La razón hace dichosos* con Zabaleta y Martínez Meneses; *El bandolero Solposto* con Martínez y Rosete Niño, etc. Esta circunstancia ha traído algunos problemas a la hora de identificar las comedias de Cáncer: es lo que paso con la supuesta comedia burlesca atribuida a Moreto de *Las travesuras del Cid*, que en realidad es un título trastocado de *Las mocedades del Cid* de Cáncer que un impresor atribuye a Moreto, véase el estudio preliminar a la edición de *Las mocedades del Cid* de Rodríguez Rípodas (2002: 31-32).

²¹ Además de otras crónicas como la llamada *Crónica de España* (1541) debida a Florián de Ocampo y que coincide mucho con la *Crónica particular*.

los cancioneros y las versiones orales de la misma.²² De 1551 es el libro *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España* compiladas por Lorenzo de Sepúlveda, que pretendió restaurar el desvío de los romances antiguos basándose en las crónicas históricas. Luego aparecería la más famosa recopilación de romances sobre el tema: *Historia y romancero del Cid*, de Juan de Escobar (1605).²³ Junto a éstas y otras que pasaron a la imprenta debieron pervivir muchas versiones orales que perduraron mucho tiempo más antes de perderse en el olvido.²⁴

Así, las refundiciones de crónicas, los poemas épicos orales y los romanceros (viejos y nuevos) aseguraron la ampliación de la figura del Cid histórico dotándole de una nueva imagen cada vez más cercana al mito. Imagen que funcionaría durante mucho tiempo como ejemplo de valentía, nobleza conseguida con las obras, limpieza de sangre y virtud. Pero también originaron que sobre el personaje histórico se crearan contradicciones y falseamientos, muy utilizados y exaltados en la poesía culta y popular, y que desencadenarían su saturación y, luego, su desmitificación a través de la parodia y la burla.²⁵

La difusión del romancero en la comedia española hacía inevitable que el Cid apareciese pronto en el teatro con esa imagen idealizada por sus hazañas a la que se añadiría la figura de caballero cortesano, ya que algunos romances nuevos

²² La popularidad del Cid y sus hazañas e historia en los siglos XVI y XVII pueden constatare en que ya formaban parte del lenguaje coloquial como frases hechas. Egido (1996: IX) «El grado de lexicalización a la que llegó en el Siglo de Oro la materia cidiana es, tal vez, el signo más claro de su popularidad y arraigo en la memoria colectiva». Frases hechas que connotaban valentía, vejez, riqueza, limpieza de sangre, gallardía, como: «La que trujo el Cid en las alforjas. Para decir que una espada es muy vieja y antigua y orinienta» (Correas: 12147), «Las ganancias del Cid» (Correas: 12294), «Más hidalgo que el Cid o Laín Calvo» (Correas: 13648), «Más galán que Gerinelfos (sacada del romance “Más galán que Gerineldos, / salió el Cid famoso al patio, / donde con sus caballeros / el Rey le estaba aguardando» (Correas: 13630), «Vergas de Valencia del Cid, y Curueñas de Valladolid» (Correas: 23539), «Es un Cid, es un Roldán, es un Héctor, es un Hércules. Que uno es valiente como éstos» (Correas: 9469), «Hacer más que el Cid» (Correas: 10772).

²³ El título original era *Historia del muy noble y valeroso caballero el Cid Ruy Díez de Vivar, en romances, en lenguaje antiguo*. Esta compilación tendrá una versión más completa en 1612. Escobar esbozó un romancero siguiendo la cronología de la vida del Cid, reunió romances viejos y nuevos y recortó muchos de ellos para presentar una cronología exacta de la vida del Cid. Es conveniente señalar que a pesar que desde tiempos pasados los romances se configuraban alrededor de algunos temas o episodios a los que privilegiaban, es el siglo XVI la época en que se prestaría atención a nuevos episodios sobre otros. Ver para estos temas Cazal (1978).

²⁴ En Galván (2001: 31-64) se encuentra muy documentada información sobre la difusión del tema del Cid y, en especial, del *Poema del Cid*. Recuérdese que el *Poema del Cid* recién se editó en 1779, sin embargo hay noticias del *Poema* en 1596 y 1601.

²⁵ A. Egido (1996: XI): «Cuando un personaje histórico se transforma en mito su versatilidad se hace inacabable. La larga permanencia del Cid en los géneros más variados nos demuestra hasta qué punto el mito se adapta a las necesidades de cada época, transformándose y repitiéndose a un tiempo».

habían ido modernizando su figura y hechos heroicos según los tipos nobles de los siglos XVI y XVII: las virtudes de cortesano, galán, discreto y sabio se iban consolidando junto a la tradicional valentía.

Tras la epopeya, la crónica y el romance, en el Siglo de Oro es el drama el que domina en la recepción temática del Cid. Con acierto apunta Egido, 1996: XIX: «Se trata de un caso singularísimo de imitación compuesta. Y no sólo por la fusión entre historia y poesía, crónicas y leyendas, prosa y verso, sino porque la trayectoria de las fuentes cidianas supone un complejo entramado que va del cantar épico a la crónica para hacerse de nuevo épico, y así sucesivamente». Pero la excesiva presencia del Cid, como personaje heroico, «novelesco», ejemplar y galán de comedias habría de someterse a la poética de los nuevos géneros vigentes, como los satírico-burlescos, efervescentes en el Barroco.

Lo recordaba ya Fernández de Avellaneda (cap. 29: 631) en su *Quijote*, cuando en boca de Sancho dice: «¡Oh, reniego de cuántos Cides hay en la cidería!» con relación a la excesiva recreación del personaje. Pero fue Cervantes quien inicia la desmitificación del Cid, sin negar su fama y gloria, marcando una línea fronteriza entre la ficción y la historia, cuando en el *Quijote* (I, 49: 568) señala: «En lo que hubo Cid no hay duda, ni menos Bernardo del Carpio; pero de que hicieron las hazañas que dicen, creo que la hay muy grande».²⁶ Esta indignación contra las exageraciones llega a su cima con Gracián, *Criticón* (III, Crisi XII, 838):

- ¿Quiénes son aquellos – preguntó Andrenio – que están corridos cubriéndose el rostro con las manos?
- Aquellos son – les dijeron – no menos que el Cid español, el Roldán francés, y el portugués Pereira.
- ¿Cómo es así, cuando habían de estar con las caras muy exentas en el mejor puesto del lucimiento?
- Es que están corridos de las necedades en aplauso que cuentan de ellos sus nacionales.

No es de extrañar pues, como ha demostrado Egido (1979), que tal vasta y exagerada deformación produzca también parodias y textos burlescos antes de agotarlo como tema literario. Así la suerte de un Cid heroico ejemplar que pocos

²⁶ Nótese el «hastío» de Góngora en estos poemas: *Romances*, núm. 32, vv. 121-24: «deme Dios tiempo en que pueda / tus proezas escribir / y quítemelo en buena hora / para los hechos del Cid», también el núm. 34, vv. 1-4: «Si sus mercedes me escuchan, / les contaré a sus mercedes, / no las hazañas del Cid / ni de Zaida los desdenes» y ver Egido (1979: 526). Aun así, es preciso señalar que perviven algunos intentos serios como los de Francisco Santos que da una versión recuperada del Cid, al que presenta como restaurador de la patria en *La verdad en el potro y el Cid resucitado*.

siglos antes se presentaba vivo en la épica con las obras de Jiménez de Ayllón (*Los famosos y heroicos hechos del invencible y esforzado Caballero, honra y flor de las Españas, el Cid Ruy Díaz de Vivar*, de 1568) y Francisco de Cascales (*Epopéya del Cid*, de mediados del XVI), ahora se tornaría mayormente burlesco, como se percibe en los *Romances* de Góngora (núm. 44, vv. 49-56):

Soy un Cid en quitar capas,
perdóneme el señor Cid,
quédesele el Campeador,
y el capeador para mí
mi camisa es la tizona,
que tiene filos de brin,
y no ha sido la colada
después que me la vestí».

Y también en Quevedo en el conocido romance: «Pavura de los condes de Carrión». En época primordial de la poética de la agudeza y del ingenio, y de las manifestaciones de la poesía burlesca en todos sus modos, la utilización de un tema serio en un estilo cómico habría de convertirse en la base de la risa, y el Cid era motivo ideal para este fin. Finalmente esta condición burlesca y paródica también pasó por las tablas: el Cid y su historia se convirtieron en temas de mojigangas y comedias burlescas.

Desde el libro de Rodiek (1995) la crítica sigue una serie de motivos o episodios, dentro de la historia del Cid, que sistematizan en alguna medida los diferentes episodios que se privilegian y reutilizan. A dichos episodios Rodiek llama «esquemas argumentales» cidianos (Rodiek, 1995: 118).²⁷ La fortuna de estos motivos en el teatro del Siglo de Oro es varia, según se puede ver, en una rápida revisión de obras dramáticas, nada exhaustiva, según dichos «complejos motivistas o esquemas argumentales»:

- 1) Motivo «Cerco de Zamora»: utilizado por las siguientes obras dramáticas: Juan de la Cueva, *Comedia de la muerte del rey don Sancho, y reto de Zamora, por don Diego Ordóñez* (estrenada en Sevilla, 1579); Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, segunda parte o *Hazañas del Cid* (1613); Lope de Vega, *Las almenas de Toro* (1620); Juan de Matos Frago, *No está en matar el vencer* (1668); Juan Bautista Diamante, *El cerco de Zamora* (1674).²⁸

²⁷ Sigo a Rodiek (1995) y completo algunas versiones dramáticas más del tema del Cid en el Siglo de Oro.

²⁸ Este motivo trata la historia de los conflictos hereditarios, entre Sancho II y Alfonso VI, luego de la muerte del rey Fernando, basada sobre todo en la desaparecida epopeya *Sancho II y cerco de Zamora* (de mediados del XII), aunque se conserva sólo a través de los romances como el famoso: «Afuera, afuera Rodrigo».

- 2) Motivo «Mocedades de Rodrigo»: en las siguientes comedias: Anónima, *Segunda parte de los hechos del Cid* (1575-80); Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, primera parte (1612); Juan Bautista Diamante: *El honrador de su padre* (1658).²⁹
- 3) Motivo «Mio Cid»: el motivo principal, para Rodiek³⁰, no tuvo mucha fama en el teatro del Siglo de Oro, exceptuándose la comedia de Francisco Polo, *El honrador de sus hijas* (1665) y la burlesca anónima que aquí trato. Lo que no se puede negar es la mención de episodios de este complejo en muchas obras, no solamente dramáticas, de los siglos XVI y XVII. Incluso el mismo Jerónimo de Cáncer en su versión burlesca de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro los utiliza en la tercera jornada.³¹

Sin embargo hay que considerar las comedias que utilizan elementos de más de un «complejo motivista o esquema argumental», como es obvio, y otras que tratan episodios tangenciales: anónima, *Las hazañas del Cid y su muerte* (1603); Tirso de Molina, *El cobarde más valiente* (1658); Matos Frago, *El amor hace valientes* (1658); F. de Zarate y Castronovo, *El Cid campeon y el noble siempre es valiente* (1660), las últimas basadas en el personaje de Martín Peláez, sobrino del Cid.

Lo más llamativo es la aparición de versiones burlescas y paródicas del Cid y su historia.³² Además de la de Jerónimo de Cáncer, y *Los Condes de Carrión*, en forma de comedias; pero también en mojigangas, como la «Mojiganga del Cid» que editó Foulché-Delbosc (1918) y, como figura graciosa, en otras comedias burlescas como la también anónima, atribuida a Luis Vélez de Guevara, *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, y en Francisco de Quirós, *El hermano de su hermana*.

La transformación de la figura e historia del Cid sigue esta ruta: de la épica > crónica > historia > romance viejo > romance nuevo > teatro serio > teatro burlesco. Y puede explicarse como el resultado de un proceso de saturación temática que origina una desmitificación del motivo y su rebajación a los géneros burlescos en una época en que la literatura jocosa y la poética del ingenio tenían su máxima expresión.

²⁹ Esquema argumental basado en el *Cantar de Rodrigo* (hacia 1300), motivo con el cual el tema cidiano llega a su cumbre en el teatro del Siglo de Oro de la mano de Guillén de Castro. Hay que recordar que Jerónimo de Cáncer parodia en una comedia burlesca la serie de Guillén de Castro, pero con intromisiones en la tercera jornada de aspectos del tercer «esquema argumental».

³⁰ Basado en el *Poema de Mio Cid*.

³¹ Véase Rodríguez Rípodas (2003).

³² También existe una versión a lo divino, el *Auto sacramental del Cid*, publicado por Foulché-Delbosc (1918).

4. El Cid en la comedia burlesca

Los Condes de Carrión mantiene el argumento cidiano que Rodiek llama «Mio Cid», sólo como un elemento para insertar burlas y disparates. Se siguen tres episodios generales en cada jornada: la escena del león, el castigo de los Condes a las hijas del Cid y la venganza de la afrenta de las hijas. No hay mención al destierro del Cid, ni a las batallas que tiene para hacerse con rentas, ni a la toma de Valencia. Se presenta al Cid viviendo en Valencia (vv. 191-93): «Esta es la casa del Cid, / que en ausencia y en presencia / es la mejor de Valencia». Tampoco hay ninguna alusión directa a la cobardía de los Condes ante el sitio de Valencia por Búcar, pero sí se refiere a dicha actitud en la comedia por una referencia a las relaciones o romances que cantaban los ciegos en las calles (elemento que dentro de la comedia atestigua la difusión romanceril del tema en la época), vv. 1254-60:

Esos condes de Carrión,
hijos también de otro conde,
con quien al casar creímos
nos juntábamos a Cortes
porque desde una batalla
(según ciegas relaciones)
torpes de miedo escaparon.

Siempre dentro de un contexto burlesco sí aparecen los motivos interesados de los Condes por casarse con las hijas del Cid, vv. 141-46:

Conque sus hijas, cada cual perfecta,
sus herederas son por línea recta,
y, casados con ellas yo y Fernando,
las podremos servir de cuando en cuando
y gastando el tesoro con los dientes
pretéritos haremos los presentes.

Una peculiaridad de *Los Condes de Carrión* radica en la introducción de Pedro Anzures o Peranzules como típico galán de comedia de enredo, acompañado de su criado, Ordoño. Se desconoce en la comedia el parentesco de Peranzules con los Condes de Carrión. Pero sí se presenta a Asur González o Suero, como tío de los Condes.

Las similitudes con la comedia de Francisco Polo, *El honrador de sus hijas*, como indiqué antes, son también temáticas porque el desarrollo exacto de ambas comedias es distinto.³³ En la comedia de Polo el tema central es la venganza del Cid

³³ No conozco ninguna edición moderna de esta comedia, utilizo el impreso de la *Parte veinte y tres de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, Joseph Fernández, a costa de Manuel Meléndez, 1665. Ya la *dramatis personae* es distinta, a diferencia de *Los Condes de Carrión*, Ximena y Alvar Fáñez (ausentes en la burlesca), junto

por la afrenta de sus hijas. Esta comedia incluye desde el inicio el motivo de la boda de los Condes como un ardid para vengarse del Cid por haberlos humillado en el cerco de Zamora. Después de las nupcias se presenta el episodio del león que aumenta el agravio de los Condes. No incluye esta comedia el episodio de la afrenta, que sólo se da por hecha. La última jornada trata el pedido de venganza del Cid al rey Alfonso y es el mismo Cid quien desafía y vence en batalla a los Condes de Carrión. Es curiosa esta innovación, ya que se sabe que el Cid no participa directamente en el desagravio, y el mismo Polo divaga sobre este asunto en la boca del gracioso Tostón:

Alos condes, cada instante,
están aguardando ya,
pero mientras vienen, va
un soliloquio importante:
Sale de allí un mosquetero,
preciado de historiador,
y «muy importuno error
en esta comedia infiero»
dice, «en cuanto a lo historial,
porque a los Condes sé yo
que el Cid no desafió,
ni la historia dice tal».
Noticioso impertinente,
que mucho follaje entablas,
sabe que suplen las tablas
mucho más al que más miente.
Y si es que querer apura
tu juicio lo literal,
muy medido, y muy cabal,
escriba de la Escritura,
consulta con el demonio
lo que tu historia promedia,
porque, amigo, la comedia
es ficción, no es testimonio.

Sin embargo hemos encontrado algunos pasajes parecidos a nuestra comedia: En Polo aparece: «pues huyendo temerosos / con apresurada maña / de un león, fuimos adonde / muchos leones estaban» y en nuestra comedia: vv. 642-44: «No, hermano, verdades son, / pues por huir de un león / dimos con muchos melones», jugando con la paronomasia león-melón. El chiste lo utiliza también Quevedo, como veremos luego. Asimismo, la comedia de Polo trae el siguiente pasaje en boca del criado del Cid, Tostón:

al rey Alfonso, el Cid, Elvira y Sol, los Condes, Diego y Fernando, y el criado del Cid, Tostón.

Mas volviendo a la traición
de los Condes, sé decir,
que hay mucho que discurrir
en la especie de su acción,
pues, si pienso en tal baldón,
me echo a pensar que juzgaban
que mis amas ayunaban
pues las dieron colación.

Similar al pasaje de *Los Condes de Carrión*, vv. 1138-42:

SOL	¿Qué razones tenéis para esta traición?
DIEGO	Daros una colación de almendras y canelones; no hay sino tener paciencia.

Como sucede en toda comedia burlesca el argumento es sólo una estructura sobre la que el poeta construye y da rienda suelta a su genio poético para tratar de buscar la risa del público. Así podemos decir que en *Los Condes de Carrión* se destacan dos episodios como oportunos y centrales para este propósito. Sin duda, fue el conocimiento que se tenía del *Poema del Cid*, difundido oralmente y, más especialmente, del romancero lo que contribuyó a la difusión de estos episodios que funcionaron casi con cierta autonomía: 1) la afrenta a sus esposas y 2) la cobardía de los Condes ante el león.

Ya Juan Rufo (*Las seiscientas apotegmas*, 131) nos da una información precisa respecto del primero cuando nos dice: «Apenas hay hombre tan sin noticia de historias que no la tenga muy cierta del mal tratamiento que hicieron a las hijas del Cid los Condes de Carrión». Pero es la abundancia de referencias al segundo lo que lo convierte en un campo privilegiado para burla, especialmente por los elementos escatológicos que contiene, y también en proverbial por su reiterada referencia. Así, es inevitable pensar que la comedia se construye para privilegiar estos dos episodios. Ambos están al final de la primera y segunda jornada respectivamente.

Un ejemplo de utilización de ambos motivos aparece en Francisco de Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, (*Obras escogidas*: 321):

CETINA:	¡Vítor Carrión, y sus condes!
OBREGÓN:	Cien leones se han soltado para que esos condes huyan.
CETINA:	Ellos sabrán azotaros, porque sois unas Elviras y unas doñas Soles.

Referencias a los leones en Lope de Vega, *La varona castellana* (Comedias: 145-46):

VE.: Cómo es tu nombre
MA.: León me llamo.
VE.: ¿León?
MA.: ¿Qué te espanta?
.....
VE.: ¿No quieres tú que me espante
 de un león?
MA.: Porque razón
 Sino os dieron sangre, infante,
 los condes de Carrión
 para temor semejante.
VE.: Más sangre tengo del Cid
 que no de aquellos cobardes.

Otra mención a ambos episodios se encuentra en Ruiz de Alarcón, *Los pechos privilegiados* (Obras completas: 2506-13):

infante de Carrión
bravo solo con mujeres,
mas supuesto que tú eres
el más noble de León,
te probaré que aun a ti
no ha perdonado el temor
nunca a una vela, señor,
quitaste el pabito.

No podía faltar en el teatro breve, espacio ideal para la burla. Así nos da una referencia de cada episodio Quiñones de Benavente, «Jácara que cantó en la compañía de Bartolomé Romero Francisca Paula», (*Jocoseria*, vv. 29-32): «Levantose la cuitada / tan sucia que pareció / que salía del naufragio / de los condes de Carrión», y la «Jácara que se cantó en la compañía de Olmedo», (*Jocoseria*, vv. 113-16): «Estas jembras no se acuerdan / que en los almendros de Olías, / yo fui conde de Carrión, / y ellas del Cid fueron hijas».³⁴

³⁴ También en novelas picarescas: Vicente de Espinel, *Marcos de Obregón* (II, p. 217-18): «sólo tenía que notar la limpieza que parecía haber salido del naufragio de los condes de Carrión» y Francisco Delicado, *La Lozana andaluza*: (333-34): TRINCHANTE: – ¡Va allá! ¡Pese a tal con quien te parió, que no te lavarás con cuanta agua

El episodio del león llega a su cumbre con el conocido romance de Quevedo «Pavura de los Condes de Carrión»³⁵, con el cual guarda la comedia muchas coincidencias, especialmente en su parte escatológica. Por ejemplo, en el poema de Quevedo el Cid está durmiendo y le cuidan y espantan las moscas sus yernos: vv. 9-12: «Guárdale el sueño Bermudo, / y sus dos yernos le guardan, / apartándole las moscas del pescuezo y de la cara»; como igualmente sucede en la comedia vv. 580-81: «Yo quedo a quitar las moscas / mientras duerme a este gañán».

Asimismo en otros pasajes del poema quevediano: vv. 46-50: «Despertó al Cid la borrasca, / y abriendo entrambos los ojos / empedrados de lagañas, / tal grito le dio al león / que le aturde y le acobarda », similar a los vv. 617-20 de la comedia: «¿Qué es esto? Diego y Fernando, / mis dos yernos, ¿dónde están?, / que al león con un ronquido / le hice ya despabilar». Los vv. 65-66 del poema: «Las narices del buen Cid / a saberlo se adelantan», es pasaje parecido al de los vv. 621-24 de la comedia: «Es conde y conque se esconde, / uno y otro no hace más; / yo no veo dónde estén, / pero güelo dónde están».

Mientras en el poema de Quevedo es Gil Díaz, el escudero (v. 85) el que saca a uno de los condes de la letrina, en la comedia, como en algunos romances, es Ordoño, sobrino del Cid el que lo hace. El pasaje de Quevedo, vv. 141-44 «Más ánimo es menester / para echarse en la privada, / que para vencer a Búcar / ni a mil leones que salgan» es parecido al ya comentado de F. Polo: «pues huyendo temerosos / con apresurada maña / de un león, fuimos adonde / muchos leones estaban» y a los versos 642-44 de la comedia burlesca.

Considero que dichas semejanzas se deben a la fuente común de chistes y romances que seguramente eran populares en la época. De los romances recopilados por Durán (1945) los que tienen incidencia directa en *Los Condes de Carrión* son los siguientes: núm. 850: «Por complacer al rey casa el Cid sus hijas con los condes de Carrión»; núm. 851 (Escobar): «Muéstranse cobardes los condes de Carrión, yernos del Cid, delante de un león escapado de su cadena»; núm. 852: «Al mismo asunto» (Timoneda); núm. 853: «Reprende el Cid de cobardes a sus yernos, y ellos quedan ofendidos»; núm. 855: «Consejo que tiene el Cid para defender a Valencia contra Búcar»; núm. 861: «Los condes de Carrión ultrajan con ignominia a las hijas del Cid, sus esposas»; núm. 863 «Al mismo asunto»; núm. 865: «Persigue Ordoño a los yernos del Cid para vengar la injuria que hicieron a las hijas de éste»; núm. 866: «Al mismo asunto»; núm. 887: «Acusación y reto del Cid en las cortes contra sus yernos, y satisfacción que

hay en Tíber!. – Dalde en que envuelva el Conde de Carrión. LOZANA: – ¿Cómo caíste? RAMPÍN: Por apartarme de una rata grande caí».

³⁵ Sigo la versión de Arellano y Schwartz (1999: núm. 285). Para este episodio véase, Ley y Crosby (1969) y Burshatin (1988).

pide»; núm. 878 «Pide el Cid que se le restituyan sus espadas Colada y Tizona, que dio a sus yernos con otros haberes»; núm. 886 «Los campeones del Cid vencen en el duelo a los condes que son declarados alevosos»; núm. 889 «Honra el rey al Cid y se ofrece por padrino en las bodas de sus hijas con los reyes que las pidieron por esposas»; núm. 890 «Aquí se contiene toda la historia de los condes de Carrión con el Cid y sus hijas»; y los núms. 883, 884, 886.

Además en *Los Condes de Carrión* se suma la burla de los demás personajes y su caracterización baja: la figura burlesca del Cid, viejo, interesado, gruñón, celoso; Sol como mujer muy suelta y licenciosa; Elvira, algo más cauta pero fea; Peranzules como galán con requiebros de amor; el rey don Alfonso, disparatado, cobarde y galán de las hijas del Cid. Las típicas figuraciones y funciones de los personajes de entremeses entran en el tema cidiano para hacer del antiguo tema épico una comedia de disparates.

5. Conclusión

Esta comedia burlesca sigue la estela de la burla desarrollada en la poesía, el teatro breve y la novela picaresca, y presenta en una comedia cortesana carnavalesca el ejemplo de cómo el Cid y su historia llegan a finales del siglo XVII. Los episodios muy conocidos de la figura e historia del Cid llevados a la burla por la literatura de la época se utilizan ahora como puntos centrales sobre los que se sustentan los demás disparates de esta comedia. Desde el punto de vista de la recreación temática, los sucesos trágicos y épicos del tema original se convierten en un amasijo incoherente de venalidad, burlas, erotismo y escatología carnavalesca: un Cid al revés.

Bibliografía

- Anónimo, [s. XVII] 2004: *Los Condes de Carrión*, ed. C. F. Cabanillas Cárdenas, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Volumen V, edición del GRISO, dirigida por Ignacio Arellano, Pamplona-Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 20).
- Arellano, I., 1995: «La comedia burlesca», *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra: 641-59.
- Asensio, E., 1965: *Itinerario del entremés*, Madrid: Gredos.
- Burshatin, I. 1988: «El Cid de Quevedo: esclavo de su vientre y de su lengua», *Filología* 23.
- Crespo Matellán, S., 1979: *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Cáncer y Velasco, J., 2003: *Las mocedades del Cid*, ed. A. Rodríguez Rípodas, *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Volumen IV, ed. A. Rodríguez, Pamplona-Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 19).
- Cáncer y Velasco, J., 2000: *La muerte de Valdovinos*, ed. J. Huerta Calvo et alii, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 25.
- Cazal, F., 1978: «L'ideologie du compilateur de 'romances': Remodelage du personnage du Cid dans le '*Romancero e historia del Cid*' de Juan de Escobar (1605)», *L'ideologie dans le texte*, Toulouse: Université de Toulouse: 197-209.
- Cervantes, M. de, 1998: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por F. Rico, Barcelona: Crítica.
- Correas, G., de, 2000: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital R. Zafra, Pamplona-Kassel, GRISO, Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Delicado, F., 1985: *La Lozana andaluza*, ed. C. Allaigre, Madrid: Cátedra.
- Durán, A., 1945: *Romancero general o colección de romances castellanos*, Madrid: BAE-Atlas.
- Egido, A., 1979: «Mito, género y estilos: el Cid barroco», *BRAE*, 59: 499-527.
- Egido, A., 1996: «Prólogo» a Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, ed. S. Arata, Barcelona: Crítica: IX-XXVII.
- Espinel, V. de, 1972: *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. M. S. Carasco Urgoiti, Madrid: Castalia, 2 vols.
- Fernández de Avellaneda, A., 2000: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. Gómez-Canseco, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Foulché-Delbosc, R., 1918: «Tres piezas cidianas», *Review Hispanic*, 43: 431-70.
- Galván, L., 2001: *El Poema de Mio Cid en España: 1779-1936. Recepción, mediación, historia de la filología*, Pamplona: Eunsá.
- Góngora, L., de, 1998: *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona: Quaderns Crema, 4 vols.
- García Loenzo, L., 1982: «El hermano de su hermana de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII», *Revista de Literatura* XLIV: 5-23.
- García-Valdés, C., 1991: *De la tragicomedia a la comedia burlesca: El Caballero de Olmedo*, Pamplona: Eunsá.
- Gómez, J., 2001: «El entremés de *Melisendra* atribuido a Lope de Vega y los orígenes de la 'comedia burlesca'», *BRAE* 81: 205-21.
- Gracián, B., 1998: *El Criticón*, ed. E. Cantarino, Madrid: Espasa-Calpe (Austral).
- Hämel, A., 1910: *Der Cid im spanischen Drama des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Halle.
- Higashi, A., 2000: «De mojiganga: fiesta y música en *El Cid*», A. González ed., *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, México DF., El Colegio de México: 49-65.

- Holgueras, D., 1989: «La comedia burlesca. Estado actual de la investigación», Holgueras, D., «La comedia burlesca y el carnaval», *Teatro y carnaval, Cuadernos de Teatro Clásico* 12: 131-44
- Huerta Calvo, J., 1999: «Aproximación al teatro carnavalesco», *Teatro y carnaval, Cuadernos de Teatro Clásico* 12: 15-47.
- Huerta Calvo, J., 2001: «Los espejos de la burla. Raíces de la comedia burlesca», J. Huerta Calvo y J. Ponce, *Tiempo y burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid: Verbum: 161-76
- Ley, M. y Crosby, J. O., 1969: «Originality, Imitation and Parody in Quevedo's Ballad of the Cid and The Lion ('Medio día era por filo')», *Studies in Philology* 66: 155-57.
- Lombardi, M. y García, C., 1999: *Il Gran Cid della Spagna: materiali per lo studio del tema del Cid in Italia*, Firenze: Alinea.
- Mata Induráin, C., 1999: «Introducción» *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, ed. C. Mata, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Volumen I, Pamplona-Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1999 (Biblioteca Áurea Hispánica, 3)
- Polo, F., 1665: *El honrador de sus hijas*, en *Parte veinte y tres de comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid: Joseph Fernández Buendía a costa de Manuel Meléndez.
- Quevedo, F., 1998: *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona: Crítica.
- Quiñones de Benavente, J., 2000: *Jocoseria*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero y A. Madroñal, Pamplona-Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 1999 (Biblioteca Áurea Hispánica, 14)
- Rodiek, Ch., 1995: *La recepción internacional del Cid*, Madrid: Gredos.
- Rodiek, Ch., 2001a: «El mito cidiano fuera de España», G. Santonja coord., *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, Madrid: Nuevo Milenio: 149-62
- Rodiek, Ch., 2001b: «El Cid parodiado del Siglo de Oro», Ch. Strosetzki ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert: 1098-1104.
- Rojas Zorrilla, F. de, 1918: *Comedias escogidas*, ed. R. Mesoneros, Madrid: BAE- Atlas.
- Romanos, M., 1982: «Sobre la semántica de figura y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo», *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni: 903-11
- Rufo, J., 1972: *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. A. Blecua, Madrid: Espasa Calpe.
- Ruiz de Alarcón, J., 1977: *Obras completas*, ed. A. Millares Carlo, México DF.: FCE, 3 vols.
- Serralta, F., 1970: *La renegada de Valladolid trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse: France Ibérie-Recherche.

- Serralta, F., 1976: «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311: 450-61.
- Serralta, F., 1980: «La comedia burlesca: datos y orientaciones», *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse: CNRS: 99-114.
- Vega, L. de, 1996: *Comedias*, Madrid: Biblioteca Castro.